

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES
Departamento de Escultura



UNA TRADICIÓN EN LA OBSERVACIÓN

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR
Ana Esther Balboa González

Bajo la dirección del doctor:
Pablo de Arriba del Amo

Madrid, 2006

- **ISBN: 978-84-669-2880-9**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Escultura



Ana Esther Balboa González

UNA TRADICIÓN EN LA OBSERVACIÓN

TESIS DOCTORAL

Director

Dr. D. Pablo de Arriba del Amo

Madrid, 2006

A mis padres, a mis abuelos... a mi familia.

*“No alcanzará el conocimiento de una flor el que se contente
con su aroma, mas tampoco quién la arranque de raíz con la
mera intención de estudiarla.”*

Friedrich Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	1
1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1. ESTRUCTURA	7
1.2. TIPOLOGÍA	10
2. UNA TRADICIÓN EN LA OBSERVACIÓN.....	19
2.1. LA TRADICIÓN PRIMERA. Abstracción o Naturalismo.....	39
2.1.1. La abstracción como consecuencia de la observación.....	51
2.1.2. Características de los pueblos neolíticos en relación con la observación.....	60
2.2. LA NORMA EN LA OBSERVACIÓN. El arte egipcio.....	71
2.3. LA OBSERVACIÓN TRADUCIDA COMO VITALIDAD. El arte griego.....	80
2.4. LA TEMPORALIDAD EN LAS REPRESENTACIONES. El arte de Roma.....	90
2.5. LA VISIÓN RELIGIOSA OCCIDENTAL ENFOCADA A LA OBSERVACIÓN DE LA NATURALEZA. El Románico.....	96
3. FUNDAMENTOS DEL PENSAMIENTO EXTREMO-ORIENTAL.....	110
3.1. CHINA.....	112
3.1.1. Confucianismo o Rujia.....	121
3.1.2. Taoísmo o Daojia.....	125
3.1.3. Budismo.....	135
3.2. JAPÓN.....	146
3.2.1. Sintoísmo.....	149
3.2.2. Zen.....	153
4. LA TRADICIÓN ESCULTÓRICA EXTREMO ORIENTAL ..	156
4.1. ARTE CHINO	170
4.1.1. Cronología.....	170
4.1.2. Breve descripción histórica de la tradición escultórica China.....	171
4.1.2.a. Tradición funeraria	187
4.1.2.b. Tradición budista.....	223

4.1.2.c. Tradición taoísta	241
4.1.2.d. Tradición del bronce.....	252
5. LA TRADICIÓN ESCULTÓRICA JAPONESA.....	264
5.1. ARTE DE JAPÓN	273
5.1.1. Cronología	273
5.1.2. La prehistoria. Cultura Jomon.....	274
5.1.3. Cultura Yayoi.....	281
5.1.4. Periodo de Kofun.....	286
5.1.5. Período Asuka	296
5.1.6. Período Nara	302
5.1.7. Período Heian	311
5.1.8. Período Kamakura.....	320
5.1.9. Período Muromachi.....	328
5.1.10. Arte Momoyama.....	333
5.1.11. Período Edo	337
5.1.12. A modo de resumen.....	342
6. LA NATURALEZA EN EL PENSAMIENTO ORIENTAL.	346
6.1. LA NATURALEZA HABITADA.....	351
6.1.1. Algunas notas sobre los jardines en la historia.	351
6.2. EL JARDÍN EN CHINA.....	359
6.3. EL JARDÍN JAPONÉS.....	373
7. CONCLUSIONES	384
8. ANEXO. PROYECCIONES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO OCCIDENTAL.....	394
8.1. LA CUALIDAD NATURAL. ARTE Y NATURALEZA.....	404
8.2. LA MATERIA.....	415
8.3. EL DISCURSO CONCEPTUAL.....	421
8.3.1. Estética de lo asimétrico	425
8.4. LA ACCIÓN Y EL MOVIMIENTO COMO HECHO ESCULTÓRICO.....	438
8.5. PÉRDIDA DEL MONOPOLIO CULTURAL DE LA CIVILIZACIÓN OCCIDENTAL.....	442
9. BIBLIOGRAFÍA	445

1. INTRODUCCIÓN.

El tema de esta Tesis abarca la tradición escultórica occidental y oriental, desde el punto de vista de la observación de la naturaleza. Obviamente existen muchas tradiciones que a lo largo de la historia de la escultura han tratado la temática de la naturaleza con distintos enfoques; estos dependen y se justifican al amparo de las diversas culturas. Hay, sin embargo, una manera universal, significativa y trascendental de acercarse al mundo de la naturaleza, que se da en todas aquellas culturas en las que existe en algún momento de su historia un sentimiento de respeto y comunión con el mundo que nos rodea.

Este sentimiento se manifiesta escultóricamente con unas formas artísticas vitales, llenas, dinámicas, y en las que la personalidad artística del escultor se resuelve en formas que ni son puramente abstractas, ni son puramente naturalistas; son un auténtico reflejo de la observación.

La controversia artística que históricamente ha sobrevenido acerca de la validez del discurso abstracto o de la forma de hacer naturalista, satisface la confrontación que usualmente se ha dado entre los detractores y seguidores, de uno y otro modo de afrontar la realidad.

El arte escultórico del siglo XXI gira en torno a preocupaciones formales, estéticas, expresivas con un carácter excepcional, condicionado por la complejidad del mundo actual. En este panorama, la polémica que la anteriormente citada confrontación suscita, subsiste como algo anecdótico.

La cuestión de si la obra de arte debe ser abstracta o naturalista no puede ser lo verdaderamente trascendental del arte, sino que esto debe ser la emoción. Esta disyuntiva tiene una relación directa, con el arte como representación, y por tanto esta característica está vinculada de manera determinante con la capacidad de observación del entorno natural, del hombre, del artista.

“[...] Coomaraswamy reivindica la emoción como condicionante y elemento esencial de la creación artística, y reclama el papel del arte como parte fundamental de la vida cotidiana. El arte –dice– no está en el lienzo, sino en el corazón, y su cualidad más importante [...] es la de ser capaz de tocar los resortes más íntimos del individuo haciéndole vibrar.”¹

Esta peculiaridad, es lo que fundamenta la investigación realizada, la cultura Occidental esta determinada por esta capacidad de aprehender el entorno natural que comúnmente se llama observar. Pero, ¿hasta que punto es la base del arte de otras culturas?, ¿tienen otras culturas unos cimientos formales, similares a los de la cultura Occidental?, ¿conforman las distintas filosofías, religiones, pensamientos, distintos modos de aprehender la realidad?, en definitiva, ¿es tan trascendental que una obra de arte sea naturalista o abstracta, o lo verdaderamente importante es que transmita una emoción independientemente de cómo lo haga?. Uno de los problemas a los que hay que enfrentarse, está en saber hasta que punto en otras culturas lejanas a la nuestra se da una capacidad de establecer relaciones formales y conceptuales entre la realidad aparente y la realidad subjetiva similares, de tal forma que se puedan constituir paralelismos entre unas formas artísticas y otras.

¹ COOMARASWAMY, A, K., *LA DANZA DE SIVA*, ED. SIRUELA, MADRID, 1996, PÁG. 10

En este sentido, en el mundo artístico actual participan con propuestas formales semejantes tanto los artistas que provienen de la civilización oriental como los artistas occidentales, cada uno con características intrínsecas a sus propias concepciones.

Arraigada en la tradición más ancestral de contacto con la tierra y por tanto con la naturaleza existe una tendencia en el arte que prescindiendo de mercados y públicos masivos genera manifestaciones artísticas genuinas, éstas son aquellas obras de arte en las que se integran cualidades como la pasión, la ponderación, la comunicación; la entrega y trasmisión de estas características, es decir la tradición propia a esta manera de hacer, está presente de una manera viva y activa. Un arte al que se hará referencia en esta investigación con términos como: tradicional, quimérico, popular, mitológico, ritual, significativo, natural...

A lo largo de la historia del hombre aparece como una constante la necesidad de comunicar, de expresar los intereses, deseos e inquietudes; si bien para ello se han utilizado muchos medios artísticos, en lo que se refiere a la escultura estas necesidades se reflejan en una manera de hacer que se circunscribe a la elaboración de pequeñas figurillas, exvotos y relieves con unas pretensiones formales modestas, humildes y que no obstante revelan una delicadeza, elegancia, sutilidad, ironía, espontaneidad y gracia, una manera de entender el mundo que les rodea de gran clarividencia y cercanía al individuo anónimo y a su vida cotidiana.

Tienen, estas pequeñas figuras, una cualidad común, independiente de su localización geográfica y cultural, no existe una disyuntiva clara entre lo abstracto y lo naturalista, o realista. Hay una total falta de tensión ante esto, y ello determina su vivacidad, su vitalidad y su armonía con la naturaleza.

En torno a los intereses personales y las intenciones expresivas de la investigación escultórica que se va a desarrollar, hay un interés especial por el significado y fundamentos de este tipo de escultura popular, entendiendo que está basado en la necesidad intrínseca al hombre de conocer y expresar

aquellos hechos de la realidad aparente y cotidiana que llegan a su sensibilidad, y de los cuales hace participe al resto de sus congéneres de un modo directo y espontáneo.

Existen muchos motivos por los que esta escultura puede resultar de interés a la hora de centrar una investigación en ella, pero quizás el principal tenga que ver con una pregunta a la cual todo artista tiene que responder en un momento determinado de su vida, ¿qué es el arte?, ¿para qué el arte?; para contestar a estas preguntas, personalmente encontré la respuesta, o por lo menos parte de ella en este texto que transcribo íntegro:

“Las cosas hechas con arte responden a necesidades humanas o, si no, son lujos. Las necesidades humanas son las necesidades del hombre completo que no vive sólo de pan. Esto significa que tolerar comodidades insignificantes, esto es, comodidades sin sentido, por muy cómodas que puedan ser, está por debajo de nuestra dignidad natural; el hombre completo necesita cosas bien hechas que sirvan al mismo tiempo para las necesidades de la vida activa y contemplativa. Por otro lado, el placer que nos procuran las cosas hechas bien y fielmente no es una necesidad nuestra, independiente de la necesidad que tengamos de las cosas mismas, sino una parte de nuestra propia naturaleza. El placer perfecciona la operación, pero no es un fin; los objetivos del arte son completamente utilitarios, en el sentido más amplio de la palabra en cuanto se aplica al hombre completo. No podemos dar el nombre de arte a nada irracional.”²

² COOMARASWAMY, A. K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, ED. TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, 1983, PÁG. 12

1.1. ESTRUCTURA

La investigación que he desarrollado está estructurada en torno a dos ejes fundamentales:

- En el primer eje de la investigación se reflexiona acerca de la existencia de “Una tradición en la observación”, por esto se entiende que hay una transmisión oral, escrita o visual acerca de cómo afrontar la representación de la realidad, y que tiene una trascendencia distinta vinculada a la cultura y al pensamiento religioso o filosófico.
- Un segundo eje de la investigación trata de entender de manera esencial cuales son los fundamentos de la filosofía china y japonesa y las líneas maestras que fundamentan su escultura.

Pero, ¿qué es lo que quiero decir con eso de “tradición en la observación”? Existe una manera de ver, de mirar, fundamentada en la observación del medio natural, que luego es reflejada en el arte, concretamente en el arte escultórico; la razón es que es lo más cercano al hombre y que es parte esencial de nosotros mismos; desde los albores de la historia del hombre

hasta el siglo XXI hace del hombre un ser especial, sensible, en unidad, relación y correspondencia con la naturaleza.

La historia del hombre occidental está colmada de momentos en los que el arte ha vivido esta tradición plenamente. Ejemplos de ello los encontramos en la prehistoria, en la civilización egipcia, en la antigüedad griega, romana, etc.,.

A raíz del descubrimiento personal y casual de unas figurillas chinas (ming chi), surgió la pregunta y la relación mental entre las figuras occidentales y estas figuras de gran belleza y elegancia. Las relaciones entre ellas surgieron de inmediato, aunque sólo a un nivel que no dejaba de ser una anécdota. Sin embargo después de una investigación más profunda acerca de la representación escultórica fue cuando comenzaron a establecerse las preguntas que dieron paso a esta investigación. Por esto, el siguiente eje cognoscitivo busca el conocimiento y entendimiento de la mentalidad que está detrás de esta forma de hacer.

Investigando las manifestaciones escultóricas chinas y japonesas encontré que dentro de su manera de entender la vida y el arte cobra extraordinaria importancia la naturaleza, casi hasta el punto de que se podría concluir, con matices, que el arte chino y japonés son artes arraigados en una tradición de la observación de la naturaleza sin parangón en otras civilizaciones. Un ejemplo de esta afirmación es la importancia que el hombre chino y japonés, cada uno con sus peculiaridades, da al diseño y cultivo de jardines, ó la importancia que en la estética japonesa cobra la ornamentación floral, la cual constituye un arte en sí mismo (Ikebana); esta es la razón por la que en la segunda parte de la investigación hay un capítulo dedicado únicamente a los jardines chinos y japoneses y sus distintas características. Estos jardines tan importantes para el hombre chino y japonés, como reflejo de su propia idiosincrasia, han tenido una clara influencia junto con la filosofía que los anima, en la escultura, tanto monumental como personal e íntima del arte escultórico occidental, europeo y americano, de mediados finales del siglo XX y primeros años del siglo XXI.

Y esta reflexión será el soporte para posibles investigaciones posteriores. En las que se podrá analizar hasta que punto y en qué circunstancias el arte occidental ha sido influido formal y conceptualmente por la plástica china y japonesa, para producir movimientos artísticos como el arte Minimal, el Land art, el arte no objetual, etc., razón por la cual se ha incluido un anexo en el que se aborda esta problemática y sus posibles consecuencias o derivaciones.

1.2. TIPOLOGÍA

Debido a circunstancias personales, en esta tesis no hay una labor de campo ni de estudio “in situ”. La investigación pide un estudio de las obras escultóricas chinas y japonesas sobre el terreno que no ha sido posible llevar a cabo. Sin embargo, la labor de estudio realizada en libros, revistas, exposiciones, etc., ha debido suplir necesariamente un estudio de campo, que hubiera resultado una magna obra de muchos más años que el estudio intuitivo y de documentación que se ha llevado a cabo.

Por otro lado, una labor histórica concienzuda no era, ni es objeto de esta tesis por la razón de que el interés se centra en las intuiciones que pueden resultar útiles a una labor escultórica propia. En otras palabras, la investigación que se ha llevado a cabo debe ser reflejo de una labor escultórica comprometida y no tanto histórica, puesto que se trata en todo momento de crecer escultóricamente y enriquecer una labor artística personal. No obstante, se ha tratado continuamente de ser concienzudos en el análisis histórico.

A lo largo de esta investigación se hará referencia al arte tradicional, como aquel en el que a través de un proceso dinámico ordenador se transforma la realidad conocida y aparente dando forma a una realidad distinta. Esta realidad estará, (como veremos más adelante en el desarrollo de la

investigación), en un punto intermedio entre la realidad objetiva, substancia del mundo físico y la realidad subjetiva, interior, que cada uno de los seres humanos percibe. Es un arte en el que el objeto artístico se nos presenta como algo bien elaborado, bien trabado y articulado, convirtiéndose en un objeto artístico significativo.

La obra de arte significativa será aquella que tiene como germen el empuje de una substancia íntima, de tal manera que ésta dignifique la vida propia y la de los demás hombres, puesto que les brindará una comprensión enaltecida, ampliada con respecto a su vida diaria. Tendrá poca importancia en este caso el recurso a unas formas ya trabajadas o ya elaboradas, puesto que la originalidad tan deseada irá implícita en la propia singularidad individual. En el arte oriental, el procedimiento de recurrir a lo asombroso, nuevo, insólito, original y por tanto, moderno, que tanta importancia tiene en la sociedad occidental, no tiene sentido:

“La modernidad es un concepto exclusivamente occidental y que no aparece en ninguna otra civilización. La razón es simple: todas las otras civilizaciones postulan imágenes y arquetipos temporales de los que es imposible deducir, inclusive como negación, nuestra idea del tiempo. La vacuidad budista, el ser sin accidentes ni atributos del hindú, el tiempo cíclico del griego, el chino y el azteca, o el pasado arquetípico del primitivo, son concepciones que no tienen relación con nuestra idea del tiempo. La sociedad cristiana medieval imagina al tiempo histórico como un proceso finito, sucesivo e irreversible; agotado ese tiempo, [...], reinará un presente eterno.”³

Como arte tradicional se entienden también, todos aquellos órdenes artísticos en los que la labor plástica está enfocada a un trabajo manual, casi artesano, o que esta labor manual es intrínseca a la obra y la dota de unas características concretas muy significativas. La mano del hombre que las creó está presente dotando al objeto de esa humanidad. En estas obras el componente manual está implícito puesto que en la mayor parte de los casos son obras hechas por artistas considerados únicamente artesanos, ya sean escultores, ceramistas, fundidores, dada la baja consideración que tenían

³ PAZ. O., *LOS HIJOS DEL LIMO*, ED. SEIX BARRAL, BARCELONA, 1989, PÁG 46.

estos artesanos en relación con los pintores o los escritores que eran considerados como artistas.

En esta búsqueda en torno al arte tradicional se fijó un objetivo en el arte oriental y concretamente en la escultura china y japonesa en sus primeras manifestaciones, desde los *Haniwa* japoneses hasta la escultura más realista y evolucionada de la escuela *Kei* pasando por las miniaturas llamadas *Netsukes*, y en China desde las figurillas funerarias del tipo *Mingqi* hasta algunos ejemplos de la escultura budista no monumental pasando por la escultura de la época Tang. Todas estas esculturas engloban gran diversidad de particularidades tanto de carácter formal como expresivo y conceptual por lo que ha sido preciso acotar el análisis en torno a aquellos aspectos relacionados con el concepto de escultura apegada a una manera de concebir el arte y de vivir la vida, donde tendrá más importancia lo que se transmite con esas obras y por lo tanto la trascendencia, que la maestría en la ejecución o la perfección técnica.

Cuando la obra de arte transmite, y llega al público se convierte en trascendente, es decir va más allá de los propios deseos del artista para erigirse en algo necesario por sí mismo. Esto es lo que en último extremo se pretende reivindicar con esta investigación; que existe un tipo de *Arte* que trasciende al propio artista y que se transmuta en ineludible para el hombre, este arte es equivalente a lo que se ha denominado arte trascendental.

Las peculiaridades de este arte oriental, están influenciadas por las condiciones físicas, geográficas, pero sobre todo culturales y religiosas de las civilizaciones de China y Japón.

Este estudio considera que hay una correspondencia entre el arte oriental y una faceta específica del arte occidental, aquel en el que el ámbito de la tradición tiene una importancia relevante; ésta se basa en una concepción del mundo concreta, la concepción del mundo tradicional. Siendo la razón de esta elección la analogía perceptiva entre las culturas oriental y

occidental, se propone llegar a puntos comunes entre ambas, siendo uno de ellos precisamente la *tradición*.

Se harán equiparables el arte tradicional con el arte trascendental, sobre la base de que éste último es aquel en el que su fin trasciende la propia labor utilitaria del arte tradicional. La idea de que en el arte tradicional, y por tanto, en la concepción trascendental a la que corresponde este arte, lo bueno, lo bello y lo verdadero está conceptualmente en un plano equidistante, es base sobre la que se asienta esta investigación.

Asumiendo que algunas características expresivas del arte tradicional occidental, son similares a las del arte oriental, así como algunas características derivadas de concepciones culturales, se puede aceptar con convicción que el resultado último del arte tradicional y el arte oriental es el de organizar la vida “toda” a imagen y semejanza de una razón eterna; basado en que el artificio de esta vida se verá condicionado y determinado por un punto de vista que establece que las más humildes necesidades y actos de la vida pueden referirse a sus raíces esenciales, que establece que esta razón eterna es asumir con humildad el gusto y aceptación de que la importancia de la vida está en ver en las pequeñas cosas de la vida esa significación existencial e importante. Es convertir cualquier acto cotidiano en ritual de relación entre el hombre y la razón de la existencia. Esta es la expresión última de las obras de arte orientales y occidentales tradicionales.

Se verá, como en Occidente se disfruta, generalmente, de estas obras como elementales recreaciones y curiosidades; sin ser censurable, sin duda acertaremos al entender que comprenderlos profundamente, con la utilidad, finalidad y estilo con que fueron creados, resulta ya una tarea quimérica.

Se aboga, sin embargo por afirmar que en el arte oriental, y en el arte tradicional, hay algo más de lo que percibimos a primera vista; distinto a lo que nos encontramos en otras artes que pueden ser consideradas meramente como formas de entretenimiento, refinado eso sí, y cuyo significado se

limita realmente a sus superficies estéticas, resultando limitado para las grandes necesidades humanas en materia sensible.

En el arte tradicional occidental y en el arte oriental, existe una necesidad de establecer una comunicación con el entorno a través de un lenguaje común en el que existe lo que vengo a llamar una *tradición en la observación*. Esta expectación hacia el entorno, y la cualidad humana no se desarrolla en estas culturas tradicionales con un sentido científico, sino que constituye una condición de la propia naturaleza humana, del individuo asentado en el rito.

La reflexión en la que el artista está inmerso no se puede ver como el mero hecho de mirar para representar, con una finalidad puramente mimética o naturalista.

Observar no es mirar únicamente con el sentido de la vista, es crear en la mente un espacio de comprensión de la realidad, que entra a formar parte de la persona fundamentalmente por la mirada, sin dejar de lado otros sentidos que participan en la actividad.

Cuando me refiero por tanto al término observación en su acepción más amplia, creo que ésta establece ese vínculo entre las dos realidades objetiva y subjetiva, y creo también que el arte tradicional occidental y el arte oriental basan su aprendizaje y su conocimiento en la *observación* de la naturaleza con un afán de comprensión, no como última finalidad.

El estudio de este tema surge por la necesidad de buscar soluciones a un nuevo ciclo en el desarrollo de la labor escultórica propia. Con el convencimiento de que en el arte tradicional, tomado no tanto por sus cualidades formales sino por sus cualidades conceptuales y sobre todo expresivas, está la respuesta a la pregunta sobre el camino que con humildad debo seguir.

En todas las culturas tradicionales el arte tiene un significado primordial como elemento de conexión entre el hombre y la naturaleza. En las

civilizaciones en las que se ha desarrollado de manera trascendente, el arte es testigo del pensamiento que conecta la naturaleza y la vida. A través de una cualidad esencial y primigenia, por su carácter de primitiva y ancestral, el arte conecta al hombre con su entorno y se ofrece de enlace entre ambos.

De una manera básica, el artista, busca, como una necesidad vital, comunicar su visión del mundo, a través de la configuración formal y subjetiva de su arte.

Cada cultura desarrolló sus propios esquemas formales en el arte que le era propio, y esos esquemas junto con las aportaciones específicas de su filosofía, su religión, etc., establecen unas formas plásticas que expresan su cosmología particular. Concepciones artísticas, basadas en su particular forma de entender el mundo.

Basándonos en estos esquemas, se toma conciencia de que en la escultura y el arte en general del siglo XX existen una serie de características que les dan un aspecto inédito. Nos preguntamos cuales son estas nuevas características que conforman un panorama escultórico insólito: el tema del vacío, la pérdida del objeto como hecho escultórico, la nueva espiritualidad aplicada a ese mismo objeto, la naturaleza como “suceso” artístico, etc.

Todas estas características que se dan de alguna manera en otras culturas, han introducido sus influencias en el arte escultórico moderno, y han ayudado a conformar el horizonte artístico del siglo XXI. Cuando nos referimos a estas particularidades queremos dejar constancia de que como modelo, el tema del vacío, es un contenido intrínseco en el arte oriental, y que en Occidente no había sido tenido en cuenta como hecho escultórico en sí hasta los siglos XIX y XX. Por lo que en el desarrollo de esta investigación se expondrá que estas ideas se manifiestan a causa, entre otras, de las influencias espontáneas del arte oriental chino y japonés.

Algunos aspectos importantes del arte oriental se pueden ver reflejados en artistas de nuestro siglo, bien porque han sido influidos de manera directa

por las tesis orientales o bien por que al estar el panorama conceptual artístico imbuido de estas influencias se han hecho partícipes de las mismas; como Brancusi, con su espiritualismo y sencillez; en Isamo Noguchi, que con su particular manera de “hacer”, une ambas culturas artísticas en una forma universal; Joan Miró, cuyo idealismo e ironía son un reflejo de su interés por la filosofía oriental; en Pollock con su expresionismo abstracto influido por los pintores chinos y sus técnicas de goteo; en Vincent Van Gogh, en Giacometti, en Antonio Saura, Antoni Tapies, en Miquel Barceló, y en muchos grandes artistas del siglo XX.

Junto con los artistas ha influido también en las corrientes artísticas de las que son cabeza como el Expresionismo abstracto americano de los años 40 o el Land Art.

Una vez superado el problema del arte-objeto, el ambiente se convierte en el protagonista de la experiencia estética, ya que es el espacio en el que se insertan y viven los individuos y los grupos sociales, y en este sentido los artistas japoneses particularmente, ya están inmersos en un entendimiento del espacio nuevo para el artista occidental, que enriquece la concepción escultórica apoyándose en valores propios de la arquitectura y de la jardinería. [La arquitectura, por otro lado, también se ha apoyado en valores propios de la escultura].

Este estudio está, como no podía ser de otra manera, ordenado en capítulos los cuales hacen referencia a las líneas de investigación que se han llevado a cabo en esta tesis algunas de las cuales aún hoy están abriendo nuevos caminos para investigaciones futuras. En una primera parte de esta investigación nos centraremos en el modo, lugar temporal y porqué de la escultura tradicional occidental, concretamente se hará un repaso a los períodos de la historia en los que se ha desarrollado la escultura con las características y peculiaridades de las que ya se ha hecho mención. Específicamente se reflexionará acerca del papel de la observación en la ejecución de estas pequeñas figuras.

En una segunda parte se comentarán de manera breve las filosofías orientales de China y Japón, sus tres religiones principales, Taoísmo, Budismo, Shintoísmo y Zen, además veremos de manera somera nociones como el sincronismo y el confucianismo. Queremos saber en qué se basan estas filosofías y qué relación tienen con el arte oriental. Qué características son específicas de la escultura que tiene como raíz el taoísmo, así como la escultura budista y la escultura Zen, además de ver si en todo ese desarrollo histórico está presente lo que se ha dado en llamar arte tradicional; en este apartado nos referiremos de forma particular al tema del jardín Zen. Y por tanto, este estudio de los conceptos filosóficos religiosos que sustentan su arte debe acabar con un estudio de las obras escultóricas chinas y japonesas relacionadas con el concepto principal de esta investigación, la observación de la naturaleza.

Una de la vías de investigación que esta tesis ha abierto, es averiguar donde está el arte tradicional en el momento actual, si existen movimientos que conjuguen las características antes enunciadas con los nuevos caminos que ha tomado el arte occidental. El motivo por el que la escultura actual está siguiendo estas sendas, y la serie de variables que se han ido dando en la escultura en el último siglo para que en este momento las filosofías orientales estén siendo discutidas.

En cuanto al título, este hace referencia al mecanismo de representación del hombre oriental, el cual dedica un tiempo importante de su labor artística a observar su entorno, el mundo que le rodea, para después representarlo. Capta la esencia de la naturaleza y después la reproduce cargándola de significado.

Esperamos poder llegar a conclusiones ciertas al finalizar esta investigación, aunque por la densidad de la misma dará para muchas más investigaciones en el futuro. En cualquier caso, dentro de la experimentación escultórica personal, tendrá sin duda una notable repercusión este análisis en profundidad de la plástica tradicional oriental y occidental.

2. UNA TRADICIÓN EN LA OBSERVACIÓN.

Al abordar el hecho de la observación con relación al mundo del arte debemos de tomar en consideración dos modos de entender este proceso. Es evidente que toda representación artística comienza con un proceso de observación bien interno, enfocado al propio observador, o bien externo, dirigido a la naturaleza que nos rodea.

Para acotar adecuadamente este hecho, se estudiará el significado de las palabras tradición y observación con el objetivo de conocer en qué parámetros irán estableciéndose. Etimológicamente la palabra de origen latino observar, del latín *observare*, significa concretamente ‘guardar’, ‘vigilar’, ‘examinar atentamente’, o ‘respetar’, ‘cumplir’. A su vez la palabra tradición tomada desde su raíz latina *traditio -onis*, significa ‘entrega’, o ‘trasmisión’.

Al hablar de tradición se hace inevitable recurrir a conceptos como tradicional, devoción, semejante, trasmisión. Si bien las representaciones artísticas a las que nos referiremos tendrán relación formal y conceptual con estos conceptos, no siempre esta relación será evidente tanto en su configuración formal como conceptualmente, por lo que ha de ser tenido en

cuenta previamente. A su vez en lo que se refiere al término observación, se hace necesario igualmente hablar de conceptos como contemplar, respetar, vigilar, mirar, ver, examinar.

En relación con estos términos, la investigación trata pues, de la transmisión desde el punto de vista artístico del arte de la escultura, basado en el examen atento, del entorno del hombre, la naturaleza. Un reconocimiento respetuoso de la naturaleza que nos rodea, que se propone apresar la substancia de lo percibido en aras de una mayor comprensión; pero sobre todo de una comunicación con el entorno en un plano de igualdad. Esta manera de observar, escrutar la naturaleza desde el respeto que acabo de enunciar y con una actitud siempre vigilante, implica un talante muy concreto, una cualidad vital que engendra una forma de arte característico, propia de una concepción vital especial.

Enumerar las peculiaridades de este arte es una tarea compleja; no se dan únicamente en un pueblo o civilización determinada, sino que muy al contrario, estas cualidades están presentes en todos los pueblos que a lo largo de su historia han tenido, aunque sólo sea de manera ocasional, relaciones con el entorno más cercano desde la admiración templada, el recogimiento, y hayan sentido necesidad de manifestarlo.

No obstante, existen ciertas civilizaciones en las que esta concepción vital impregna todas las manifestaciones culturales, perdurando en el tiempo hasta casi nuestros días, convirtiéndose en paradigma de éste pensamiento.

Como base argumental del estudio, se comenzará por presentar el tipo de imágenes en las que se buscarán especificidades propias por las que se hacen análogas a otras culturas.

La estética que anima la escultura objeto de ésta investigación es la que brindan unos ejemplares definidos de figuras del arte oriental, circunscrito a la civilización China y algunos ejemplos de la cultura japonesa; y sus correspondencias en unos arquetipos de figuras del arte europeo de la

antigüedad, además de algunos ejemplos en otras culturas y civilizaciones como la egipcia, la etrusca, la ibérica, etc. Dado el amplio abanico de formas artísticas que integran parte de la cultura de estos pueblos, centro el estudio en un tipo muy específico de figuras.

Las esculturas tratadas y estudiadas por esta investigación, son aquellas pequeñas figuras, muchas de ellas funerarias, en algunos casos exvotos, y otras, sencillas piezas con un carácter popular, folklórico, apegadas al mundo cotidiano. Casi todas ellas tienen una particularidad en común, son anónimas.



Sirriente. Terracota. Periodo de los Tres Reinos (220-265).

El rasgo fundamental de este tipo de obras es que son piezas que reflejan una realidad íntima y subjetiva. Desde un punto de vista estrictamente formal no se despegan de la naturaleza sensible y aparente tal cual es percibida, sin aditamentos, sino que tienden a ella con un sentido esencial que se hace evidente en la poca relevancia que adquieren los rasgos anatómicos diferenciales en contraposición a la actitud de la representación, dotando a la pieza de una trascendencia y una significación potente.

Estas figuras están incluidas en lo que algunos autores definen con el amplio término de arte tradicional, entendiendo como tal aquel arte en el que la forma de hacer se transmite de generación en generación, y que por tanto está apegada a concepciones arcaicas, populares.



Monolito grabado con figura antropomorfa.
Edad del Bronce temprano,
[2000-1000 a. C].
Les Vidals, Tarn, Rodez,
Francia.

Precisan de un proceso ordenador para transformar la realidad aparente, “objetiva” en una realidad distinta, que diremos “subjética”, y que se da a través del ritual. De una manera análoga a la transformación que se hacía en la primitiva mimesis del *Kolossos*⁴ del mundo griego antiguo.

Las culturas tradicionales necesitan de un proceso de transformación de la realidad. Esta transformación se hace a través del ritual:

“Todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como “espacio vital” es previamente transformado de “caos” en “cosmos”; es decir, que por efecto del ritual, se le confiere una forma que lo convierte en real.”⁵

En el caso de la civilización china y (en este caso también) de la japonesa, la necesidad de introspección propia al estado de contemplación previa a cualquier intervención artística, es ya de por sí la condición del ritual.

En el gran libro de Eugen Herrigel, *Zen en el arte del tiro con arco*, éste se pregunta en un momento de su aprendizaje sobre la naturaleza del maestro cuando una y otra vez muestra al alumno todo el proceso ritual previo a la acción en sí, inquiriendo acerca de qué mueve a su maestro a hacer esto:

“Persevera en la costumbre tradicional [...], los preparativos tienen a un tiempo la virtud de “sintonizarlo” con su creación artística. A la serena tranquilidad con que los lleva a cabo debe aquella decisiva relajación y el equilibrio de todas sus energías, aquella concentración y presencia de ánimo, sin los cuales ninguna obra genuina se realiza.”⁶

Lo que se percibe del mundo, deja de ser ecuánime desde el momento en que pasa por la percepción e intelecto de cada persona. Se configura en ese momento un mundo nuevo del que los artistas hacen partícipes a los demás, cuando lo representan en un soporte físico cualquiera. Ésta nueva realidad (que es la representación) se situará en un punto intermedio entre ambas situaciones, entre lo objetivo que es la realidad aparente y lo subjético que

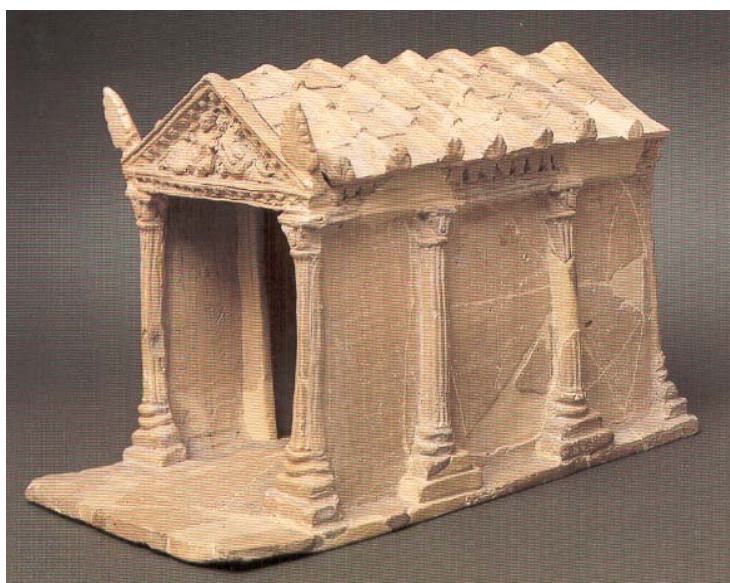
⁴ ARRIBA, P., *EL PROBLEMA FORMAL EN LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DE LA FIGURA HUMANA EN MOVIMIENTO*, UCM, MADRID, 1992, PÁG. 16, ALUDIENDO A V. BOZAL, *MÍMESIS: LAS IMÁGENES Y LAS COSAS*, ED. VISOR, MADRID, 1987, PÁG.67

⁵ ELIADE, M., *EL MITO DEL ETERNO RETORNO*, ED. ALIANZA, MADRID, 1989, PÁG. 20

⁶ HERRIGEL, H., *ZEN EN EL ARTE DEL TIRO CON ARCO*, ED. KIER, BUENOS AIRES, 2003, PÁG. 66-67.

es el “filtro” por el que la percepción ha pasado antes de hacerse material, y transformarse en imagen.

Las formas artísticas a las que se hace referencia, consecuentemente con ese proceso, son aquellas en las que el objeto artístico se presenta como algo bien trabado, bien elaborado y articulado, trocándose en un objeto significativo, y en el que se intuye una recuperación del equilibrio perdido en el proceso de abstracción e interiorización que comienza con la observación.



*Modelo de templo de
Vulci.
Terracota.
Primera mitad del S. I a.
d. C.
Arte Etrusco.*

El arte de manera general es significativo puesto que al representar⁷, se dota de significado al objeto. En las obras que nos ocupan, además, existe una conciencia de esta significación claramente manifiesta en el origen de la representación artística, el empuje de una necesidad íntima, de tal manera que ésta dignifique la vida de los demás hombres, puesto que les brindará un conocimiento realzado, dilatado con relación a su vida ordinaria. Tendrá poca importancia, en este caso, la recurrencia a unas formas ya trabajadas o

⁷ VÉASE SIGNIFICADO DE REPRESENTACIÓN EN “MIMESIS: LAS IMÁGENES Y LAS COSAS”, CÁP. 1 REPRESENTACIÓN Y SUJETO, VALERIANO BOZAL, LA BALSA DE LA MEDUSA, ED. VISOR, MADRID, 1987.

ya acreditadas, puesto que la originalidad, tan deseada, irá implícita en la propia singularidad individual. En palabras de Huyghe e Ikeda:

“El arte sólo se afirma si agrega algo a lo que ya existe y hasta lo que es previsible. Por obra del acto creador, el arte introduce en la realidad, no ya una repetición o una consecuencia, sino una aportación nueva, virgen de alguna manera, una riqueza suplementaria que nada hacia prever: el propio autor de la obra no adquiere plena conciencia de su alcance hasta terminarla y aún puede quedar sorprendido de su alcance.”⁸



Haniwa.
Maqueta de casa japonesa.
Arcilla Civilización de las grandes sepulturas o
Kofun. [300-600 d. C].

En estas obras, la labor artística está enfocada a un trabajo manual, casi artesano; ésta labor es intrínseca a la obra y la dota de unas características concretas. La mano del hombre que las creó está presente, dotando al objeto de esa humanidad. En éstas, el componente artesanal está implícito en la obra, puesto que en la mayor parte de los casos están hechas por artesanos, ya sean escultores, ceramistas, fundidores...; la consideración social de éstos era menor que la que tenían los pintores o los escritores a los que se consideraba artistas. Antón Pacheco en este sentido señala:

⁸ R. HUYGHE - D. IKEDA, *LA NOCHE ANUNCIA LA AURORA*, ED. EMECE, BUENOS AIRES, 1985, PÁG. 259-260.

“Para las sociedades tradicionales no existe diferencia entre artista y artesano, como tampoco entre arte, artesanía o técnica: en todos los casos se trata siempre del acto ordenador y determinante que el hombre lleva a cabo.”⁹

El significado es tanto más poderoso y relevante cuanto mayor sea la perfección técnica con que esté representado el objeto. En el caso de las representaciones populares se debe tener en cuenta que ciertos tipos de ellas como los exvotos, o pequeñas figuras de dioses destinadas a altares familiares están hechas por artistas de menor categoría que los artistas que desarrollan su labor bajo la protección económica de los reyes, emperadores y en general de las clases pudientes. Esta realidad sirve como excusa a los que piensan, (no sin cierta razón), que estas obras no sólo son pobres debido a su origen, sino que son pobres cualitativamente. Esta pobreza es sustituida por otras características como puede ser la espontaneidad, claridad, simplicidad. En el caso de figuras hechas en serie, es factible observar una pérdida de calidad técnica, sin embargo aunque artísticamente los autores de estas obras sean de menor categoría, el orgullo artesanal, de lo bien hecho se superpone considerablemente sobre cualquier otra apreciación.

“En la mayoría de los casos lo que en ese arte es ensalzado como deliberada simplificación y magistral concentración, sublimación querida e idealización de la realidad, no es más que incapacidad y pobreza, renuncia involuntaria a la copia de la forma natural y grosero primitivismo del dibujo.”¹⁰

En el arte oriental, estas obras desde el punto de vista técnico demuestran un gran virtuosismo debido a que los artesanos conocen el procedimiento sin sentirse presos por él, sin embargo, transmiten en sus piezas la elegancia y sutileza de las mejores poesías, demostrando gran destreza en el oficio. Al dominar el oficio lo superan y se colocan en un nivel superior, en el que no se dejan llevar por la técnica sino por ese estado de concentración que solo se adquiere con la experiencia, y que es propio de las actividades, -artísticas

⁹ ANTÓN PACHECO, J. A., *SÍMBOLOS ESTÉTICOS. ARTE ORIENTAL. SÍMBOLO Y TRADICIÓN*, ED. UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SEVILLA, 2001, PÁG. 303.

¹⁰ HAUSER, A., *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE*, VOL I, ED. GUADARRAMA, MADRID, 1969, PÁG. 172

o no-, de las culturas china y japonesa. La obra de Eugen Herrigel acerca del arte del tiro con arco es magnífica demostración de ello:

“...la didáctica japonesa conduce a ese incondicional dominio de las formas. Practicar, repetir y repasar lo repetido en línea ascendente la caracterizan durante largos períodos. Por lo menos es así con respecto a todas las artes tradicionales. Demostrar, ejemplificar; penetrar por empatía, imitar.”¹¹

Al respecto dice Confucio: “¿Estudiar y de vez en cuando repetir (lo que uno ha aprendido), no es quizás un placer? Un amigo viene desde lejos: ¿No es acaso una alegría? No ser conocido por los demás y no enojarse por ello: ¿No es quizás un comportamiento de sabios?”¹²



Elefante. Jade. Dinastía Ming [1368-1644].

La escultura, arte fundamentalmente manual, no tiene gran consideración en comparación a otras artes. La razón de que no tengan la categoría social de los pintores está en que la escultura requiere de un trabajo rudo y desapacible, y los oficios con esta característica alienan al hombre; como el artista chino es en esencia, contemplativo, apuntará Valeriano Bozal, la

¹¹ HERRIGEL, E., *ZEN EN EL ARTE DEL TIRO CON ARCO*, ED. KIER, BUENOS AIRES, 2003, PÁG. 61.

¹² CONFUCIO, *LUN-YÜ (DIALOGOS)*, DE *GRANDES CIVILIZACIONES. CHINA*, GRUPO LIBRO, 1992, PÁG. 23

intervención del trabajo físico en la ejecución de la obra, *“envilece la obra porque instaura entre hombre y naturaleza una relación alienante para ambos”*¹³

Las obras de arte, escultóricas, -de este estudio-, se incluyen por sus cualidades en una faceta del arte universal conocida como arte tradicional, la amplitud de este término hace que sea necesario concretar; el interés se centrará en las esculturas de tipos populares, aquellas que fijan su objetivo en la realidad aparente y cotidiana de la naturaleza y de la vida del hombre. En estas esculturas se atisba una libertad de acción dentro de la norma que las hacen especialmente interesantes.

En la escultura china se encuentran las pequeñas figuras de materiales diversos como el marfil, la arcilla o el jade, las figuras funerarias del tipo Míngqi, las pequeñas figuras de la época Tang, las sencillas maquetas de construcciones típicas.



Ming-chi. Maqueta funeraria de casa de campo
Cerámica sin vidriar
Dinastía Han [206 a d. C – 221].

¹³ BOZAL, V. , *HISTORIA DEL ARTE. ESCULTURA II*, ED. CARROGIO, BARCELONA, 1983, PÁG., 324.

En la escultura japonesa, las singulares representaciones cilíndricas del tipo Haniwa, algunos ejemplos escultóricos de la escuela Kei, las pequeñas figuras conocidas como Netsukes, los exvotos conocidos como Emma.

Todas estas esculturas engloban una diversidad de rasgos tanto de carácter formal como expresivo y conceptual. Una cualidad común: el valor está en lo que se trasmite en ellas y por lo tanto la trascendencia, la temática; lo que “cuentan” es lo que interesa.

La obra de arte portadora de un contenido trascendente, va más allá de los propios deseos del artista para erigirse en algo necesario por sí mismo. Existe un tipo de *Arte* que trasciende al propio artista y que se transmuta en ineludible para el hombre, a este arte, que es equivalente a lo que se ha venido en llamar arte trascendental, se refiere Antón Pacheco relacionándolo con la idea platónica de la identidad y relación de equivalencia entre bien, verdad y belleza: *“La unidad trascendental a la que se refiere el arte tradicional viene recogida por la secular elaboración platónica de la identidad ontológica entre bien, verdad y belleza, que lo bueno, lo bello y lo verdadero estén, desde una perspectiva trascendental, en pie de igualdad metafísica”*¹⁴

La explicación, según esto mismo, sería que lo bello en la realidad que evoca el arte trascendental, tradicional, está identificado con lo verdadero, y esto a su vez, con lo bueno: *“...que lo bueno aparezca como bello y ambos en su determinación de verdadero; o a la inversa, que lo verdadero sea la iluminación en la que luce lo bello y ambos la trabazón de la verdad epifánica del ser”*. Y de esta manera, y por tanto, continua: *“El arte está comprometido fundamentalmente con lo bueno y lo verdadero, de la misma manera que al artista, en su labor específica, no le son ajenas las ideas de bondad y verdad”*.¹⁵

¹⁴ ANTÓN PACHECO, J. A., *SÍMBOLOS ESTÉTICOS. ARTE ORIENTAL, SÍMBOLO Y TRADICIÓN*, ED. UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SEVILLA, 2001, PÁG. 304.

¹⁵ . ANTÓN PACHECO, J. A., *SÍMBOLOS ESTÉTICOS. ARTE ORIENTAL, SÍMBOLO Y TRADICIÓN*, ED. UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SEVILLA, 2001, PÁG. 304.



Modelo de casa. Terracota. Arte Etrusco. S. VII-V a. d. C.

Concluyendo: “...según todo lo dicho, el arte es un trascendental: no es el hombre quién hace arte, sino más bien el arte se hace presente al hombre”.¹⁶

Esta conclusión le induce al autor a equiparar arte oriental y arte occidental desde ese entendimiento: “es ese sentido el que preside y define al arte oriental, y es este mismo sentido el que posibilita relegar y asemejar arte oriental con arte occidental.”¹⁷

Continuando con este tipo de figuras, además de obedecer a una temática particular, responden en relación con lo señalado anteriormente, a un compromiso con la belleza. Estas obras no engañan, son bellas y verdaderas en sí, porque trascienden el mundo engañoso de la percepción para colocarse en el mundo real y verdadero, - y por lo tanto bello-, de las ideas. Ningún arte como el oriental en el que se siga con tanta aceptación la norma en virtud del afán por representar una idea.

¹⁶ ANTÓN PACHECO, J. A., *SÍMBOLOS ESTÉTICOS. ARTE ORIENTAL, SÍMBOLO Y TRADICIÓN*, ED. UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SEVILLA, 2001, PÁG. 304.

¹⁷ ANTÓN PACHECO, J. A., *SÍMBOLOS ESTÉTICOS. ARTE ORIENTAL, SÍMBOLO Y TRADICIÓN*, ED. UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SEVILLA, 2001, PÁG. 304..

“En el libro de esquemas chino (...) podemos leer: “uno tiene que conocer bien la entera forma del pájaro. Los pájaros nacen de huevos y sus formas se parecen a huevos con el añadido de cabeza, cola, alas y patas. Al desarrollar el pájaro a partir del huevo, el artista seguirá el camino de la naturaleza”¹⁸

Llegados a este punto, como dice Antón Pacheco, hay un entendimiento del arte que posibilita la correspondencia entre el arte oriental, -ya acotado-, y una faceta específica del arte occidental; ésta englobará esa tradición escultórica de carácter popular en la que existe un realismo idealizado, fuera de la norma exigida por el arte oficial, pero en el que se sigue un modelo igualmente.

Curiosamente y en concomitancia con lo expuesto, Brian Keeble señala que a diferencia del placer que siente el hombre al contemplar algo bello, *“la belleza de la obra de arte no es estética, sino cognitiva y acorde con la bondad y fidelidad con que dicha obra satisface lo que ha de ser su naturaleza.”*¹⁹

Las figuras de tipo popular arcaico de las civilizaciones griega, egipcia, romana, bizantina, mesopotámica..., tienen en virtud de lo ya expuesto un punto común con el arte asiático que nos ocupa, y es la necesidad de expresar unos pensamientos comunes al hombre en cuanto que hombre:

“Cuando el arte asiático es más semejante en género al europeo, cuando más se asemeja al arte griego arcaico, al bizantino o al románico, es cuando los parecidos superficiales son menos reconocibles. Tenemos aquí dos estilos de arte necesariamente diferentes, diferentes porque si bien todos podemos pensar los mismos pensamientos, sólo podemos expresarlos a nuestra manera; estilísticamente diferentes, pero esencialmente iguales, porque persiguen los mismos fines y proceden de la misma manera, de las causas formales a la información del material.”²⁰

Como se refleja en esta cita anterior, el fondo, la temática, si bien por caminos distintos, refleja una humanidad común. Siendo la razón de esta elección la afinidad perceptiva entre algunas manifestaciones de las culturas

¹⁸ GOMBRICH, E. H., *ARTE E ILUSIÓN*, ED. GUSTAVO GILI, BARCELONA, 1979, PÁG. 152.

¹⁹ B. KEEBLE, “A HOLY TRADITION OF WORKING, PASSAGES FROM THE WRITINGS OF ERIC GILL”, DEL LIBRO *EL ARTE EGIPCIO*, POR LISE MANNICHE, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 2001, PÁG. 11.

²⁰ COOMARASWAMY, A. K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, ED. TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, 1983, PÁG. 23.

oriental y occidental, propongo llegar a puntos comunes entre ambas, siendo una de ellas precisamente la *tradición*.

La tradición escultórica popular nos “entrega” la concepción vital de asumir con humildad la importancia de las pequeñas cosas, de esta razón deriva que la temática popular esté arraigada a la Tierra, a las preocupaciones del hombre enraizado. Son obras que forman parte intrínsecamente de la naturaleza, y por esto son parte esencial del hombre “completo”.

Convierte cualquier acto cotidiano en ritual de relación entre el hombre y la razón de la existencia. Esta es la expresión última de las obras de arte orientales y occidentales a las que hacemos referencia.

En Occidente se disfruta, generalmente, de estas obras como elementales recreaciones y curiosidades; sin ser censurable, sin duda, es cierto que comprenderlos profundamente, con la utilidad, finalidad y estilo con que fueron creados, resulta ya una tarea quimérica.



Urna cineraria. Arte Etrusco. S. VII-V a. d. C.

En el arte popular occidental u oriental, existe una necesidad de establecer una comunicación con el entorno a través de un lenguaje común en el que existe una *tradición en la observación*. Esta expectación ante la naturaleza y la condición humana se desarrolla en estas culturas con un sentido íntimo, intrínseco a su propia existencia, constituye una condición de la propia naturaleza humana, del individuo asentado en la atención hacia el entorno.

La reflexión en la que el artista está inmerso no se puede ver como el mero hecho de mirar para representar, con una finalidad puramente mimética o naturalista.

Al observar se crea un espacio de comprensión de la realidad, en esta actividad no participa únicamente el sentido de la vista, sino que todos los sentidos están implicados, por lo que la actividad de observar es una de las más complejas que el ser humano puede desarrollar. La imagen que desde esta actividad es representada es, por tanto, muy rica y compleja. Desde este sentido se entiende el poder que la imagen adquiere en determinados momentos.

Cuando me refiero por tanto al término observación, creo que ésta establece ese vínculo entre las dos realidades objetiva y subjetiva, y creo también que estas “figuras” son el producto, y además la consecuencia de un conocimiento basado en el *reconocimiento* de la naturaleza con un afán de comprensión.

Son propuestas formales dotadas de una expresividad admirable, ligeras a la vez que concisas; dotadas de una profunda carga conceptual, y con una auténtica ligazón a la naturaleza, y por lo tanto a lo más importante, la vida y a las razones vitales que animan al hombre en su caminar. Obras que tratan de equipararse a la naturaleza sin agredirla, sin intentar transformar su esencia.

El interés en torno a estas figuras surge al conocer lo que se llama Arte Chino de género, en su mayoría son piezas funerarias que nos hablan del

hombre y su entorno, que reproducen escenas de la vida cotidiana. Están hechas en su mayor parte en arcilla y en algunos casos fueron fundidas en bronce. Representan mujeres, hombres, animales y también hay algunas de estas obras que reproducen viviendas, como veremos posteriormente, y que constituyen un claro testimonio de la arquitectura civil de la época.

Al comenzar a estudiar estas figuras empezaron a plantearse las correspondencias entre las mismas y otras figuras similares de épocas y contextos sociales muy distintos como Grecia, Roma, Egipto... y entonces surge la idea de que en el arte tradicional todo probablemente está ligado por esta necesidad de observación del hombre y su entorno; por esta manera de ejecutar las obras, en las que el artista se confunde las más de las veces con un artesano. Definitivamente cada cultura imprime su carácter peculiar a la obra, sin embargo hay algo común a todas ellas:

- Están enfocadas a una función determinada, ya sea decorar una estancia, proteger a un vivo, habitar un jardín, o acompañar al difunto. La función determina la temática de la obra.
- Dotadas de una presencia potente debida en parte a que formalmente son esenciales, es decir prescinden de lo particular para fijarse en lo inmutable.
- Sujetas a una disciplina conceptual y técnica muy arraigada, a unos cánones establecidos. Son esculturas normativas.
- La disciplina determina que la ejecución de la obra, incluso su concepción se lleve a cabo a través de un ritual. Estableciéndose por ello, que sea un arte muy bien trabado, ordenado, estructurado.
- La obra está impregnada de existencialidad. La subjetividad del artista no ahoga la expresividad intrínseca de la obra haciéndola vehículo de su propio “yo”.

Estas características no comprometen la sobriedad temática de la obra, ni su severidad y austeridad en las formas.



Toros. Bronce. Dinastía Zhou, [VIII – VII a. d. C].

Los más abundantes testimonios artísticos que nos han llegado de este tipo de obras proceden de las tumbas. Se trata en su mayor parte de piezas de barro cocidas, en las que encontramos representaciones humanas y animales. Todas ellas están plasmadas con gran sentido de la realidad, pero no son naturalistas en el estricto sentido de la palabra.

Nos hallamos ante un arte íntegro, conformado, equilibrado, que está de acuerdo con las tesis moralizadoras del confucianismo, y por ello denota una intensa búsqueda de medida. Las figuras tienden hacia una humanización que conjuga el modelado y el movimiento en una forma elegante y sin estridencias.

Desde el punto de vista occidental la visión sobre el arte chino generalmente se circunscribe a motivos como los farolillos rojos, los dorados de las decoraciones de los restaurantes, los grandes budas etc., en cambio la visión sobre el arte japonés nos impone unos motivos decorativos de gran sobriedad, que en absoluto merman la originalidad vital sobre la que se asientan. Sin embargo, hay que decir que a lo largo de la historia de las culturas china y japonesa, el mundo conceptual chino ha inspirado los grandes movimientos filosófico-morales que hoy son una base sobre la que se asienta la cultura japonesa y la inspiración de su arte, constituyendo a partir de ese momento un arte original, genuino, y de gran valor, tanto artístico como cognitivo.

A pesar de que los motivos ornamentales chinos y japoneses al ser trasladados a Occidente deriven en un estilismo de tendencia sugestiva que se arraiga con fuerza siendo ejemplo los motivos ornamentales japoneses, encuadrados en las tendencias estéticas de este siglo XXI que empieza o la Chinoiserie que dominó las modas decorativas del siglo XVIII, la búsqueda artística del arte oriental chino y japonés no es exclusivamente ornamental, ya que muy al contrario su decoración, no religiosa, tiende a una gran austeridad material y formal. En un texto referente al diseño japonés que es trasladable a casi todas sus manifestaciones artísticas se dice:

*"Lightness and rigidity are often presented as distinctive features of Japanese culture. But these comprise only one aspect of the design of Japan which also possesses the seemingly contradictory attributes of simplicity and splendour."*²¹

Al objeto de centrar ésta investigación con relación al marco formal y conceptual en el que se desarrolla, se repasarán las manifestaciones artísticas que a lo largo de la historia del hombre occidental (fundamentalmente europeo), tienen relación con las características y peculiaridades que los arquetipos de figuras fundamentalmente chinas y en algunos casos también japonesas configuran la historia del arte universal; en otras palabras, el estudio lo conforman todas aquellas figuras, estatuas y representaciones artísticas occidentales que tienen características formales y conceptuales semejantes a las obras escultóricas de la civilización china y japonesa.

Otra de las particularidades de este tipo de obras, tiene correspondencia con la consideración del artista plástico en relación con otros artistas como sería el poeta. El escultor tenía una consideración muy baja debida a diversos factores, entre ellos está el que el artista trabaja a cambio de un salario, el que el trabajo que desarrollan es sucio en el sentido más integro de la palabra, y, lo más importante, no sólo es sucio sino que es manual, fatigoso, y con esfuerzo corporal. Las ocupaciones que tienen estas peculiaridades, suponen en el individuo sumisión, servicio y dependencia. Esta

²¹ IZUMI, S., *PACKAGE DESIGN IN JAPAN*, ED. TASCHEN, WEST GERMANY, 1989, PÁG. 7.

"La claridad y la rigidez están usualmente presentes como rasgos distintivos de la cultura japonesa. Pero estas, forman sólo un aspecto del diseño japonés que además posee los aparentemente contradictorios atributos de simplicidad y esplendor". Traducción propia.

consideración y desprecio por el trabajo manual, será trasladado en el Renacimiento al trabajo de la pintura y la escultura:

“Dice Leonardo que “el escultor ha de realizar su obra con fatiga material, empleando un trabajo mecánico que le deja a cada paso bañado en sudor, cubierto de polvo, con el rostro sucio y enharinado por el polvo del mármol, como un picapedrero, cubierto así de esquirlas como de copos de nieve, y sucia su habitación por cascotes y polvo de piedra.”²²

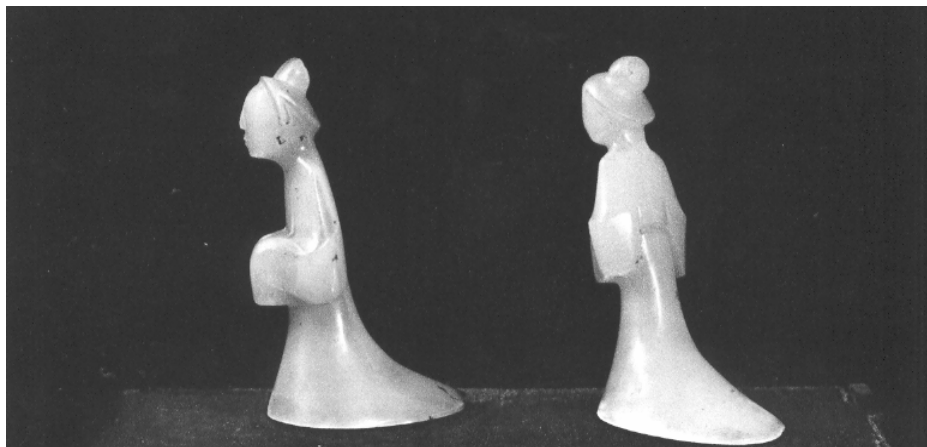
Esta misma ha sido la consideración que el escultor ha tenido a lo largo de la historia en los pueblos chinos y japoneses, y por lo tanto esta cualidad común será significativa al repasar la historia.

A este estudio le incumben las obras con un carácter funerario y religioso *no monumental*, de esta manera se entiende que los grandes monumentos o mausoleos del Renacimiento, del Barroco,..., e incluso los grandes monumentos funerarios de las antiguas civilizaciones como Egipto, Mesopotamia, China... o la escultura budista monumental, no pertenecen al objeto de la investigación.

Siguiendo las pautas que en párrafos anteriores enmarcaron la investigación hay que señalar que al repasar la historia del arte occidental se pasarán por alto aquellas obras de arte en las que la función que cumplen dentro de los parámetros artísticos y sociales de la época que les atañe, esté enfocada a una utilidad estética primordial por encima de otras consideraciones. Las obras de arte tradicionales, populares, anteriormente descritas cumplen una función determinada, ya sea acompañar a un difunto, servir como útil casero, o decorar una estancia, etc. No obstante, el cumplir con la función de “objetos”, no necesariamente implica que la obra no tenga un contenido estético, éste nunca será primordial, ni estará por encima de los demás, sin embargo la función o utilidad que cumple más allá de la estética otorga a estas obras un carácter trascendental.

²² BORRAS GUALIS, G. M., *INTRODUCCIÓN GENERAL AL ARTE*, ED. ISTMO, MADRID ,1984, PÁG. 155.

En este orden de cosas se advierte que las obras de arte escultóricas de la historia del arte occidental, a partir del arcaísmo griego comienzan a cambiar la concepción del arte; la finalidad pasa a un segundo plano que favorece el desarrollo de una filosofía estética particular. Sin embargo, cuando el arte comienza a justificarse por sí mismo, pierde desde el punto de vista de este estudio, esa ligazón con la Tierra, con lo humano, y comienza el camino de la deshumanización. Desde ese punto de vista las obras de arte generadas bajo estos parámetros son las obras de arte con una función, con una utilidad. Desde el momento en el que sólo cumplen una función estética, o que esa función estética sea lo suficientemente significativa para representar una cualidad preeminente de la misma no será sujeto de este análisis, como es el caso de la escultura griega clásica, o la escultura Renacentista, Barroca, Neoclásica, Romántica, Modernista, etc.



Bailarinas. Jade. Dinastía Han, [206 a. C - 220 a. C].

2.1. LA TRADICIÓN PRIMERA. Abstracción o Naturalismo.

Una de las primeras manifestaciones artísticas conocidas, hasta el momento, es la pequeña figura de bulto redondo, conocida cómo, la Venus de Willendorf.

La circunstancia de que los primeros conocimientos acerca del hombre primitivo sean por medio de pequeñas figuras o grabados en piedra, hueso o arcilla, que han sobrevivido hasta nuestros días, viene a determinar varias conclusiones lógicas;

- Que la talla de la piedra por y para la caza fue una importante ocupación del hombre prehistórico; el cual vivía en un nivel económico improductivo, basado en la caza y recolección de frutos, e inmerso en unas relaciones sociales frágiles, organizados en pequeños clanes en una fase de primitivo individualismo, que justifica que la causa de estas manifestaciones artísticas sea la de procurar comida o la regeneración de la especie (fertilidad).
- La importancia que para el hombre tuvo desde el comienzo de su historia el contacto con los materiales que la naturaleza proporcionaba, piedras, arcillas, huesos, que trasladarán sus primeros

contactos con la representación. Estos materiales serán manejados desde la máxima destreza manual hasta, en ocasiones, la mínima pericia. Pero siempre con un sentido naturalista claro, el artista prehistórico es, dentro de sus limitaciones, fiel a la naturaleza.

- El arte en general y la escultura en particular son para el hombre prehistórico un significativo medio de conexión entre éste y su mayor preocupación; la consecución del sustento y la fertilidad. El arte prehistórico servía de mediador para la técnica mágica que hacía la función de propiciar la adquisición de una buena comida, tener, en definitiva una buena caza.

“El arte no era, por tanto, una función simbólica, sino una acción objetivamente real, una auténtica causación.”²³

Puesto que la búsqueda del sustento es su principal ocupación, cuestión de vida y muerte, y la producción artística aparece íntimamente ligada a esta tarea, vuelca en ella buena parte de sus energías. Autores como Valeriano Bozal afirmarán consecuentemente que el origen del arte está precisamente situado cronológicamente alrededor del Paleolítico medio (75000-35000 a. C.), porque se percibe una búsqueda de simetría en las representaciones de esta época que no necesariamente tiene relación con criterios de funcionalidad, sino que concluye tendría relación con una especie de búsqueda estética. Ante lo que surgen dos preguntas fundamentales, que cobran un cierto sentido frente a las piezas que son capaces de hacer, ¿están las cualidades de la simetría, la belleza, el orden arraigados en el hombre prehistórico de una manera primigenia e innata?, o bien, ¿es el contacto con las formas de la naturaleza, con sus ritmos, con sus órdenes, y por lo tanto su exploración, lo que crea en el hombre prehistórico el receptáculo perfecto para reproducirlos y abstraerlos buscando la esencialidad, no sólo ya de la naturaleza, sino del hombre mismo?.

No resulta fácil contestar a estas preguntas puesto que los datos que se tienen con respecto al hombre prehistórico y su forma de vida son

²³ HAUSER, A., *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE*, VOL I, ED. GUADARRAMA, MADRID, 1969, PÁG 21.

demasiado fragmentarios. Sin embargo, sin llegar a ninguna conclusión segura, la experiencia natural, ante un ambiente hostil y pleno de enigmas naturales a los que se enfrenta parece que hacen al hombre primitivo agudizar sus sentidos y estar atento a la observación del mundo en aras de encontrar su sitio, su lugar; más tarde estas experiencias las trasladará a su medio material más conocido, la piedra, los huesos o la arcilla, tratando de aprehender sus sentidos.



Venus de Willendorf. Auriñaciense, h. 20000 a. C. Piedra caliza.

Las primeras manifestaciones escultóricas conocidas en la Europa occidental son de un eficaz naturalismo, de temática animal primordialmente, dotadas de gran sensualidad en la forma, rotundidad, pureza de línea, con una significación ritual evidente.

Puesto que, cierto número de representaciones prehistóricas, tiene un sentido naturalista patente, parece razonable pensar que la observación del medio natural en el que se desenvuelve la vida del hombre primevo, será su medio de conocimiento más seguro, y que por tanto aprehende los ritmos de la naturaleza a la vez que conoce los lugares en donde le es más fácil

encontrar animales que cazar, o los movimientos de cada animal, y cada ser en su medio.

Por lo que se refiere al medio de conocimiento del que extraía el hombre primitivo sus enseñanzas, según Arnold Hauser, representan lo que ven tal cual lo ven; según este autor, el arte Paleolítico es en definitiva un arte impresionista, directo y puro, sin ningún tipo de restricción intelectual. Coincide con un análisis que establece que el hombre primitivo era práctico, y el arte consecuentemente tenía una función pragmática dirigida a objetivos vitales inmediatos.

Sin embargo, otros autores como Sigfried Giedion serán tajantes en su análisis, determinando que el arte paleolítico no es nunca naturalista, porque según él, el arte naturalista tal y como se conoce habitualmente, es un arte que ejerce una mimesis sobre la apariencia de las cosas, y esto no se da en el arte prehistórico.

Salvo en la definición de naturalismo dirigida al arte prehistórico, ambos coinciden en que en este periodo el arte es absolutamente libre de ataduras intelectuales, espontáneo y no normativo, independiente. En cuanto a que el arte sea naturalista o no, ciertamente, a nuestro modo de ver, el arte primitivo es naturalista en cuanto reproduce el mundo natural, tal como lo ve, pero en la representación tiende a una depuración de la forma; en determinadas representaciones, no hay una mimesis naturalista, sino abstracta y simbólica.

El arte prehistórico del paleolítico superior europeo engloba un período temporal tan grande (35000 – 8000 a. C), que además de enmarcar varias culturas y períodos, incluye tanto obras marcadamente naturalistas como otras formalmente sintéticas o abstractas sin merma de un desarrollo coherente y con características comunes en todo su proceso. Las fases culturales del paleolítico son sucesivas pero están fuertemente imbricadas unas en otras: de los años 35000 – 20000 a. C las culturas conocidas son la Perigordienne inferior, Aurignacienne y Gravettienne; una etapa intermedia que

iría del 20000 – 15000 a. C que comprendería la cultura Solutrense; y finalmente la cultura Magdalenense iniciada hacia el año 18000, y concluiría hacia el 8000 a. C, en donde paulatinamente vamos encontrando más figuras tendientes a la geometrización y la síntesis.

En algunos casos en una misma imagen hallamos partes de la figura representadas con gran naturalismo junto a otras más esquemáticas, como es el caso de la venus de Willendorf, o como se aprecia en el bisonte revolviéndose que remata un propulsor, datado en el Magdalenense superior. Lo que explicaría en cierto modo los diferentes criterios a la hora de definir el arte prehistórico del paleolítico, concluyendo que los datos de la naturaleza que eran más interesantes e importantes para el hombre prehistórico eran representados detalladamente, mientras que por el contrario lo que en esa figura era menos significativos se trataba de manera esquemática.

“...lo más notable del naturalismo prehistórico no es que sea más antiguo que el estilo geométrico, que da la impresión de ser más primitivo, sino que muestre ya todos los estadios de evolución típicos de la historia del arte moderno.”²⁴

Esta necesidad de encarnar la naturaleza, coincide con un análisis de la forma que no se entendería sin recurrir al proceso de observación del mundo que les rodea. En el cual representan de manera preeminente aquellos rasgos del exterior que les seducen por sus connotaciones, o por su necesidad de invocar las potencias que surgen de ellos como sería el caso de las Venus, en las cuales se invoca la fecundidad, y que introducen una simbología, que más tarde, estará muy acusada en el período Neolítico, y en la cual establecen una relación de analogía entre la Naturaleza y la Mujer, de tal forma que la representación femenina hace referencia a sus potencialidades como portadora de vida al igual que la naturaleza, y es por tanto la representación de la Gran Madre. En el caso de la representación animal estarían de alguna manera invocando los espíritus animales, en pos de una buena caza, o bien estarían simbolizando aquellos aspectos

²⁴ HAUSER, A., *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE*, ED. GUADARRAMA, MADRID, 1969, PÁG. 17.

determinados de la forma que les ayudaban en la función a la que se destina el objeto.

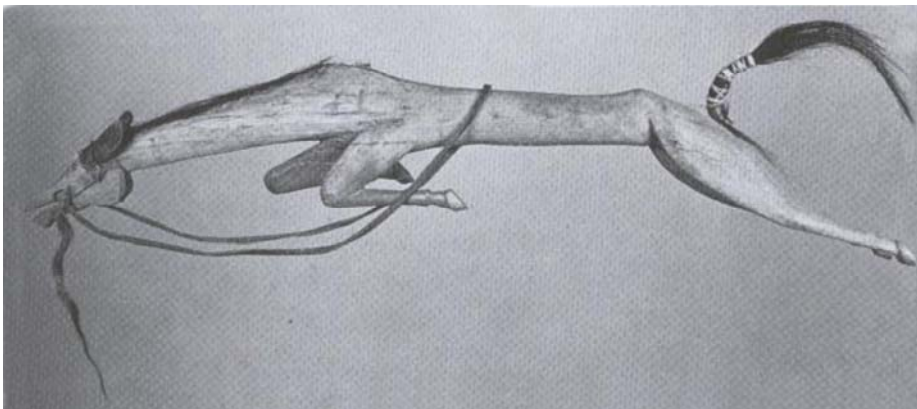


Diosa Madre. Terracota decorada.
Arte mesopotámico. Tell Halaf, [V-IV milenio].

La curiosidad hacia el mundo que les rodea les convierte no sólo en espectadores sino que a través de la aceptación de la realidad natural que se les presenta, darán el paso que implica la creación de imágenes que de alguna manera evocan, y reproducen el mundo que les rodea. Asistimos con este proceso a un cambio de mentalidad que será germen del Arte. No obstante estas figuras no pueden ser consideradas obras de arte en el sentido moderno de la palabra, ya que al escultor prehistórico no le anima la necesidad de distraer, tampoco busca la belleza por sí misma, (puesto que su mayor preocupación debe ser suplir sus necesidades vitales elementales), sino que, lo que busca es evocar (a la manera de la pintura y escultura china y japonesa), según Salomón Reinach (*L'art et la magie*, 1903). Sigfried

Giedion en su ensayo *“El presente eterno: los comienzos del arte”*, dice que la *idea mística* por la que el hombre primitivo evoca mediante el dibujo o el relieve sería *análoga a la invocación mediante la palabra*²⁵, por lo que lenguaje y arte estarían de alguna manera ligados espiritualmente en los primeros momentos del arte. Existe, llegados a esta afirmación, un paralelismo entre este entendimiento del arte y la forma de verlo en el arte chino en el cual también habría una analogía entre la evocación de la obra de arte y la palabra escrita (la caligrafía), el sentimiento en este caso es representado mediante una palabra que por sus características caligráficas, es de por sí suficientemente expresiva y reveladora de un testimonio.

El hombre creador de imágenes es un “demiurgo” que pone en contacto el mundo de la naturaleza con el hombre. Esta conexión entre hombre y naturaleza significará el umbral del Arte.



Caballo sioux. Madera y pelo. Cultura india América del Norte.

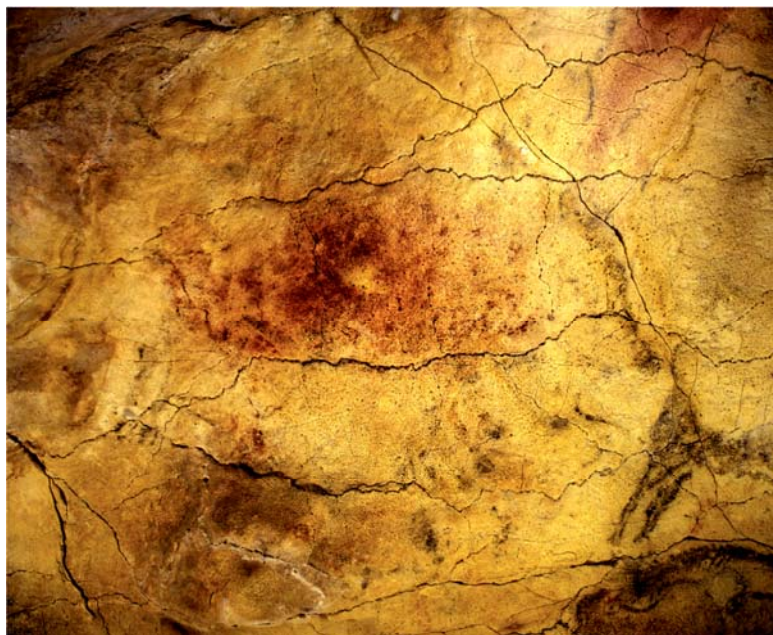
La actitud mental que da origen al arte tiene una equivalencia en la actitud vital de ciertas tribus ya extintas, y algunas en proceso de extinción, las cuales evitaban que se les hicieran fotografías o retratos, porque estos apresaban el alma, o como cuenta A. Hauser, acerca de la actitud de un indio sioux el cual al ver a un hombre dibujar bisontes en su cuaderno dijo que sabía que este había apresado sus bisontes y que después de que el

²⁵ GIEDION, S., *EL PRESENTE ETERNO: LOS COMIENZOS DEL ARTE*, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 1981, PÁG 27.

hombre se fuera los bisontes se irían también. Esta misma tribu, después de la batalla en la que habían sido vencedores, en las danzas rituales de celebración que se hacían después, sacaba la figura de un caballo, bastante naturalista, a este le marcaban el cuerpo en donde había sido herido el caballo real, y sometían al caballo representado a un ritual para lograr su curación. La actitud es la misma.

En el mundo griego encontramos una actitud semejante expresada en el mito de Pigmalión; y para acabar, en el mundo chino y japonés, el artista al pintar evoca aquello que representa con una actitud mental que recuerda el paleolítico, y en las cuales las fronteras entre el mundo real y el representado se evaporan.

“La leyenda de Pigmalión, que se enamora de la estatua que ha creado, procede de esta misma actitud mental. De ella da también testimonio el hecho de que, cuando el artista chino o japonés pinta una rama o una flor, su pintura no pretende ser una síntesis y una idealización, una reducción o una corrección de la vida, como en las obras del arte occidental, sino simplemente una rama o un capullo más del árbol real.”²⁶



Jabali corriendo
Pintura
policroma.
Arte paleolítico.

²⁶ HAUSER, A., *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE*, ED. GUADARRAMA, MADRID, 1969, PÁG. 21.

Aunque usemos el término naturalista, este no debe ser entendido en su significación moderna porque, si bien las representaciones animales son hasta cierto punto, fieles al natural, no buscan, sin embargo un naturalismo representativo sino un naturalismo que llamaremos eficaz. La eficacia significa o implica que ante la representación de un bisonte veamos sin dudar un bisonte aunque no esté detallado en sus particularidades. Evidentemente lo que el hombre prehistórico hace es abstraer de lo singular lo esencial, presentándonos al animal de tal forma que el congénere que lo viera se sintiera efectivamente ante ese animal, la fórmula que Aristóteles utilizaba para la descripción de este hecho era la de “esto es aquello” (Retórica, 1371 b).

Las representaciones de figuras de bulto redondo encontradas en las cuevas tanto de Altamira, como de Laussel, Pembrokeshire, etc. Son la personificación de aquello que representan, después de producirse el ritual de transformación. Para ilustrar este caso mencionaremos la representación del jabalí corriendo de la cueva de Altamira, situado en la gran sala de los policromos; ciertamente es la representación de un jabalí, el autor para personificar al animal que corre recurre a una abstracción del movimiento como es la de pintar o grabar sobre la piedra varias patas, simbolizando ese movimiento. Al convertirlo en símbolo a través de un ritual, el jabalí representado es el jabalí real, “esto es aquello”, y por tanto convenimos en que bajo la visión del hombre prehistórico, se mueve realmente.

Estas características implican que el hombre prehistórico observaba, analizaba y ejecutaba sus obras con una gran “fidelidad” al natural.

“El pintor paleolítico era cazador y debía, como tal, ser un buen observador; debía conocer los animales y sus características, sus habituales paradas y sus emigraciones a través de las más leves huellas y rastros; debía tener una vista aguda para distinguir semejanzas y diferencias, un oído fino para los signos y los sonidos; todos sus sentidos debían estar referidos a lo exterior, vueltos a la realidad concreta.”²⁷

²⁷ HAUSER, A., *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE*, ED. GUADARRAMA, MADRID, 1969, PÁG.31.

Sea cual sea la finalidad de las pequeñas figuras conocidas como las “venus”, los relieves de las cuevas de temática animal, las representaciones simbólicas (hoy no descifradas), así como las pequeñas hachas rituales de hueso, lo cierto es que todas estas manifestaciones tienen una determinación estética creciente, y sobretodo simbólica. En la mayoría de los casos la representación tanto animal como humana es concebida como símbolo, en otros mantienen una interrelación significativa y sólida, en los dos casos se intuye un ritual que traslada la personificación y por tanto la simbolización.

La necesidad de supervivencia del hombre ante un entorno hostil, es la creadora de las imágenes que actúan como mediadores entre el hombre y el mundo. Estas imágenes participan de una realidad que esta por encima de ellos mismos; esto podría ser la razón de la repetición:

“Esa repetición consciente de gestos paradigmáticos determinados remite a una ontología original. El producto bruto de la naturaleza, el objeto hecho por la industria del hombre, no hallan su realidad, su identidad, sino en la medida en que participan en una realidad trascendente. El gesto no obtiene sentido, realidad, sino en la medida en que renueva una acción primordial.”²⁸



Venus de Lespugue. H. 20000 a. C. Marfil. Aurignaciense.

²⁸ ELIADE, M., *EL MITO DEL ETERNO RETORNO*, ED. ALIANZA, MADRID, 1989, PÁG. 15

Cuando hablamos de las *venus* conocidas, vemos que tienen unos rasgos comunes como es la hipertrofia de los aspectos sexuales de las figuras, así como la ausencia de expresiones en el rostro, sin embargo, cada una de ellas tiene unas peculiaridades que la hacen distinta formalmente, lo que vendría a significar lógicamente una visión distinta dependiendo del origen: si se comparan la Venus de Willendorf con la Venus de Lespugue (h. 20000 a. C), podemos distinguir que salvo las connotaciones sexuales y la falta de concreción en los trazos del rostro, no tienen formalmente mucho que ver. Responden a concepciones diferentes, si una tiene un carácter orgánico y naturalista, la otra es más abstracta, tendiendo a una geometrización de la forma que, en según que vistas no responderá más que de forma sintética a las formas exageradas de una mujer.

La ejecución de estas “venus” no es más que uno de los muchos tipos de representaciones escultóricas tanto de bulto redondo como en relieve que se han encontrado pertenecientes al Paleolítico superior. Existen figuras de animales que responden a concepciones similares, caballos, bisontes, cervatillos, hienas, gallos..., encontrados solos o acoplados y pertenecientes a bastones de mando o propulsores. Estas obras de gran poder representativo son testimonio de un afán de simulacro que va más allá de la mera anécdota; son la primera, y no por ello menos bella e importante manifestación del poder de la observación, y de la instauración temprana de una tradición que llegará hasta nuestros días.

“Mucho ha cambiado en el carácter y el pensamiento del hombre desde la prehistoria, pero la tarea principal que ha de llevar a cabo dentro de su breve espacio de vida permanece inalterada: su pugna por llegar a un acuerdo con las fuerzas visibles, a cuya merced está y ha de estar siempre, persiga mamuts o persiga la luna”²⁹.

Existe algo que vincula con fuerza estas pequeñas figuras con lo que representan, es decir, entre el símbolo y lo que simbolizan hay un enlace común, éste es la función. La sustitución que determina este vínculo, es

²⁹ GIEDION, S., *EL PRESENTE ETERNO: LOS COMIENZOS DEL ARTE*, ED. ALIANZA, MADRID, 1981, PÁG.32.

probablemente anterior al hecho de representarlo físicamente, y también con probabilidad este hecho de crear sea anterior a la comunicación.

“Pero en tiempos recientes nos hemos dado cuenta de cuán profundamente malentendemos el arte primitivo o el egipcio en cuanto que suponemos que el artista “deforma” su tema o, incluso, que pretende que veamos en su obra el testimonio de una experiencia específica. En muchos casos, esas imágenes “representan” en el sentido de que son sustitutivos. El caballo o el criado de barro cocido, enterrados en la tumba de los poderosos, asumen el puesto de los seres vivos, el ídolo asume el puesto del dios. La cuestión de si representa la “forma externa” de esa divinidad determinada o, si así se quiere, de una clase de demonios, es irrelevante. El ídolo sirve como sustitutivo del dios en la veneración y el ritual; es un dios hecho por el hombre, precisamente en el mismo sentido en que un caballo de madera es un caballo hecho por el hombre[...].”³⁰



Caballo. Marfil. Arte paleolítico superior.

³⁰ GOMBRICH. E. H., MEDITACIONES SOBRE UN CABALLO DE JUGUETE, ED. DEBATE, MADRID, 1998, PÁG. 3.

2.1.1. La abstracción como consecuencia de la observación.

Algunos autores señalan que la abstracción constituye uno de los elementos esenciales y necesarios del espíritu humano. Se explica por la necesidad del hombre de aprehender el mundo que le rodea. En el conocimiento de este mundo surge el símbolo. Los motivos principales de los símbolos primitivos son la fertilidad y la procreación, parece ser que en ningún caso la lucha del hombre por la supervivencia; aunque, en cierto modo, la representación de animales, en las cuevas y en otros objetos, tales como bastones y hachas, tenga una significación relacionada con la caza y por tanto indirectamente, con la necesidad de persistencia. Los símbolos que encontramos en el mundo primitivo tienen un carácter tan sublime que parece que su significación debe estar referida a estadios vitales superiores.

Según Gombrich, el artista primitivo utilizaba mecanismos de representación basados en el conocimiento que del objeto o de la naturaleza tenía, las representaciones, debido a esta razón, pueden hasta cierto punto parecer torpes, porque el artista no está pintando lo que ve sino lo que conoce, pero no obstante para conocer el objeto tiene que haber hecho un esfuerzo de observación, que le aportará un conocimiento, trasladado seguidamente a la representación como tal. Por esta afirmación podríamos dirimir que efectivamente el hombre primitivo porque “vive” inmerso en la naturaleza, y la siente, la puede encarnar.

Para comprender al hombre prehistórico deberíamos ponernos en sus circunstancias, si bien, esto no es posible; imaginemos que nos enfrentamos a un ambiente hostil, inaprensible; el hombre para hacer frente a esta falta de conocimiento irá, en el proceso de cognición posterior al de observación, reduciendo las formas del mundo a sus elementos esenciales, comenzando un proceso de abstracción que no tendrá parangón en épocas posteriores.

En un bastón de hueso encontrado en El Pendo (Santander) está grabada una cabeza de animal identificado como la de un íbice, permite entender hasta cierto punto cuál es el mecanismo de abstracción de esta cabeza. La

colocación de las líneas que configuran el “dibujo” de determinada forma indica que animal es el que allí está constituido, el resultado es simple formalmente y muy efectivo en cuanto a la representación. La conclusión que se puede aventurar es, por un lado, que existe un conocimiento de la forma arraigado en la propia vivencia sobre el sujeto u objeto que es encarnado, puesto de manifiesto en la sencillez del código que permite reconocer en unas simples líneas grabadas toda una configuración compleja como es la figura animal, y por otro lado, convenir con Valeriano Bozal en que *“simplicidad quiere decir presencia de sólo aquellos rasgos que son pertinentes, eliminación de los ruidos”*³¹, en esta representación como en otras muchas del periodo, la abstracción de la forma trae como consecuencia esta claridad que redundará en beneficio de la comprensión y de la transformación del sujeto en objeto simbólico.



Cabeza de ibice. Bastón de cuerno de reno. Arte paleolítico medio.

Sigfried Giedion distingue dos maneras, quizá las más significativas, de la abstracción en la Prehistoria: *la abstracción formando signos y símbolos*, de tal manera que en ciertos momentos toma la forma de un signo de significación

³¹ BOZAL, V., *MIMESIS: LAS IMÁGENES Y LAS COSAS*, ED. VISOR, MADRID, 1987, PÁG. 33

mágico - simbólico; y *la abstracción como simplificación y concentración de una forma natural*, en este proceso muchas veces se ve un desarrollo paulatino de la forma hacia una esquematización tal, que hoy en día son prácticamente indescifrables.

La abstracción que caracteriza estas manifestaciones artísticas de la época prehistórica y quizás también del comienzo de la época histórica, dota a estas obras de una fuerza permanente en el tiempo, tan poderosa que cualquier obra posterior parece efímera. Y lo que es más importante, esta capacidad de abstracción de quedarse con lo esencial de todo el abanico de posibilidades que brinda la forma natural, es compartida por las culturas prehistóricas conocidas de todas las civilizaciones, en particular por las manifestaciones escultóricas de las culturas extremo orientales, como es el caso de las dos que nos ocupan; China y Japón.



Venus. Terracota. Civilización Jomon.

Como concepto, la abstracción nacerá en el período analítico del pensamiento griego, aunque formalmente es evidente en el comienzo del arte. Aunque como concepto no fuera elaborado hasta bien incorporados al mundo griego lo que es cierto es que el proceso de abstracción ya sea tomándolo desde la acepción latina *abstrahere* (*sacar arrastrando*) o bien desde la griega *afairesis*, no puede ser entendida si no hay previamente un proceso de observación, análisis, y comprensión de la forma. No obstante, esta vigilancia del objeto se puede ejercer sobre la totalidad de la forma del objeto, o sobre un particular de esa misma forma. Que esta acción se ejerza sobre uno u otro va a determinar muy acusadamente que la representación sea más o menos legible. Desde la representación del bisonte policromo de Altamira hasta la esquematización de la cabeza del íbice, hay todo un glosario de pasos que van del naturalismo a la abstracción y que terminan probablemente en los signos claviformes, escaliformes y tectiformes encontrados acompañando a estos y que muy probablemente a juzgar por el lugar de las cuevas en los que suelen ser encontrados indiquen que estamos ante signos con un carácter ritual marcadamente secreto y profundo.



*Bastón con cabeza de caballo incisa. Hueso.
Arte paleolítico medio.*

El afán de abstracción coincide, en los pueblos primitivos, con una necesidad del hombre, que se siente perdido en un mundo “caótico”, dice Worringer, de buscar parámetros permanentes y fijos para asir la vida en algún punto, y por lo tanto en buscar formas esenciales e inmutables con las que sentirse seguros en el mundo. En “Abstracción y Naturaleza”, Worringer afirma que los pueblos en estado de naturaleza tienen tendencia a las representaciones abstractas, mientras que los pueblos más confiados y seguros en su hábitat tienden a un mayor naturalismo. Worringer nos expone que *“hay una tendencia abstracta que se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza – hasta donde existe entre ellos tal voluntad –, en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada.”*³²

“Las formas abstractas, sujetas a ley, son, pues, las únicas y supremas en que el hombre puede descansar ante el inmenso caos del panorama universal.”³³



Bisonte. Asta de reno, extremo de un propulsor.
Magdaleniense superior.

³² WORRINGER, W., *ABSTRACCIÓN Y NATURALEZA*, ED. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO, 1953, PÁG. 29

³³ WORRINGER, W., *ABSTRACCIÓN Y NATURALEZA*, ED. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO, 1953, PÁG. 33.

Por otro lado, A. Hauser, opina que y lo explica por medio del ejemplo de dos tribus distintas, los bosquimanos y las tribus negras de la costa occidental africana, la tendencia naturalista en el arte coincide con pueblos de economía no productiva, cazadoras y nómadas, mientras que la tendencia abstracta y formalista, coincidirá con pueblos de economía productiva, agricultores sedentarios.

“...el naturalismo está en relación con formas de vida individualistas, anárquicas, con cierta falta de tradición, con una carencia de firmes convenciones y con una idea del cosmos puramente mundana, no trascendente; el geometrismo, por el contrario, está en conexión con una tendencia a la organización unitaria, con instituciones permanentes y con una visión del mundo orientada, en líneas generales, al más allá.”³⁴

La aparente disyuntiva establecida con estas afirmaciones se mantiene a lo largo de la historia del arte de manera continuada, generando dos alas en perpetuo conflicto: figuración – abstracción. En contraposición a estas tesis, la creencia que sostengo es que la figuración y la abstracción forman parte de concepciones enfrentadas del arte pero no excluyentes, puesto que en muchos casos la abstracción y la figuración o naturalismo, conviven en determinadas obras, y en determinados períodos, sin menoscabo de ninguna de ambas concepciones.

Ante aserciones como estas se deben entender que como en todos los órdenes de la vida todo depende del cristal con el que se mire, y que además dependerán de los múltiples impulsos que rodean la vida de cualquier ser humano. Cuando un hombre occidental moderno se encuentra frente a las manifestaciones artísticas que los aborígenes australianos desarrollan en su medio, lo primero que pensará es que está ante un arte abstracto, y no dudará en afirmarlo, y sin embargo para el artista aborígen, sus representaciones son realistas.

Existe una tendencia hacia la abstracción en los pueblos que viene determinada por la necesidad de representación, condicionada a su vez por el impulso de la función que cumple o cumplirá el objeto significativo.

³⁴ HAUSER, A., *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE*, VOL I, ED. GUADARRAMA, MADRID, 1969, PÁG.35.

Fundamentalmente, en la historia del hombre se aprecia que en los periodos más caóticos, menos estables, el hombre tiende a la abstracción y que en los periodos tranquilos se recrea más en la realidad física de la naturaleza, no obstante en el paleolítico las tendencias abstractas y naturalistas se interrelacionan, y se simultanean.

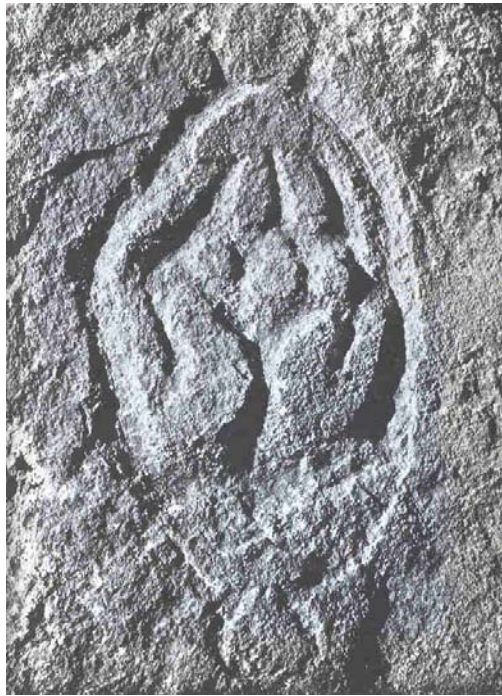


Figura doble. Grabado en roca. Arte paleolítico superior.

Un tipo de representación que es especialmente significativa para esta investigación, es el tipo que recoge el concepto de bisexualidad, la razón primordial de la atención generada por estas representaciones está en que hay cierta relación desde el punto de vista conceptual con un signo oriental que resume en su totalidad el basamento sobre el que se sustenta la filosofía china y japonesa. Este es el símbolo de la bisexualidad entendida como la representación de lo femenino y lo masculino en una unidad, de manera similar al símbolo cosmogónico del neo-confucianismo chino, que representa el principio original del universo, el TAIJI o T'AI-KI. En el que esa bisexualidad está representada conceptualmente mediante los conceptos femenino y masculino.

Como antecedentes lejanos en el tiempo, en la forma y en la concepción existen estos símbolos encontrados en Laussel (Francia), Pembrokeshire (Gales), Weinberg (Baviera), valle del Jordán (Palestina), Trasimeno (Italia)..., pero, sobre todo, el que más se acercaría tanto simbólicamente como formalmente es el encontrado en la cueva de Laussel. Son símbolos de auto-regeneración, representaciones andróginas que parece hacen referencia al origen del hombre. Existen sin embargo, antecedentes conceptuales cercanos en el tiempo aunque no en el espacio en los aborígenes australianos, que piensan que en un principio los seres humanos eran andróginos, por lo que la bisexualidad está en la concepción básica de sus creencias.



Figuras bisexuales de Laussel. Piedra. Arte paleolítico superior.



Figura doble. Arcilla. Civilización Jomon medio.

A pesar, de que el signo *taiji* alcanza un nivel de sofisticación elevado e implica un grado de abstracción, cognición y conceptualización muy evolucionado con relación a los símbolos prehistóricos, constituye un acercamiento al concepto de unidad mediante un símbolo. He aquí otro ejemplo de figura que se puede considerar doble, ya que consta de signos masculinos y femeninos, pertenece a la civilización Jomon.

El paleolítico supone un ciclo carente de cultos, ciclo de magia y hechicería que será sustituido en el neolítico por el culto y el rito. En el paleolítico el hombre estaba lleno de temor a la muerte, al hambre, al dolor, y se protegía a través de prácticas mágicas, pero no relacionaba el bienestar o la adversidad con ningún poder más allá del acaecimiento.

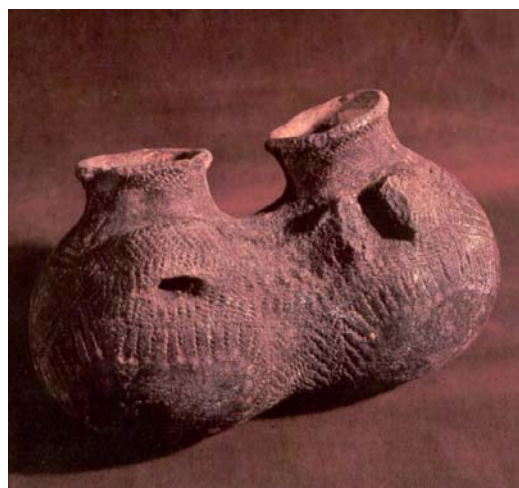
La transición entre el paleolítico y el neolítico está falta de testimonios de enlace. Ciertos autores presumirán que el único lazo será la *función mágica de la imagen*, pero en cualquier caso con matices puesto que estos lazos tendrán una tendencia naturalista, no decorativa.

2.1.2. Características de los pueblos neolíticos en relación con la observación.

Después del período paleolítico conocemos un período significativo conocido como el Neolítico. La cultura Neolítica esta caracterizada por la constitución de civilizaciones que basan su modo de vida en la agricultura, la ganadería, y por consiguiente, han aprendido a domesticar animales, y llevan una vida sedentaria que beneficia el desarrollo de estas actividades. Para el desarrollo de este tipo de vida, son necesarios útiles que se van sofisticando conforme avanza la tecnología y la necesidad. Los pueblos neolíticos tienen una cualidad común y es el desarrollo de la cerámica para uso cotidiano.



Vaso con decoración pintada.
Cerámica.
Cultura neolítica de Yangshao [2500-1000 a. C].



Vasija.
Cerámica cardial.
Alcoy, España, [V milenio].

Desde el punto de vista que interesa a esta investigación, la sedentarización del hombre primitivo implica un aumento del conocimiento sobre el mundo que les rodea. Conoce por tanto cómo hacer para que una planta se desarrolle de una manera controlada, cómo acercarse a un animal para que éste se someta a sus necesidades.

Esta nueva relación con el entorno demuestra un cambio de mentalidad: hasta entonces el hombre primitivo creía y veía en el animal un ser superior del cual pretendía adquirir sus potencialidades, estableciéndose una relación conocida como *totemismo*. En esta relación se asume que el hombre tiene una identidad compartida con el animal, y por esta condición el hombre asume su ser y su conducta a través de un ritual. La creencia de que el hombre y el animal compartían un mismo destino llevaba a hacer hincapié en el bienestar del animal. El entendimiento que llevaba al hombre primitivo a la creencia de que el animal era superior al hombre estaba basado en el respeto hacia el medio, bien por miedo, bien por la necesidad de supervivencia que era la misma para los dos, pero en definitiva era una relación de respeto.



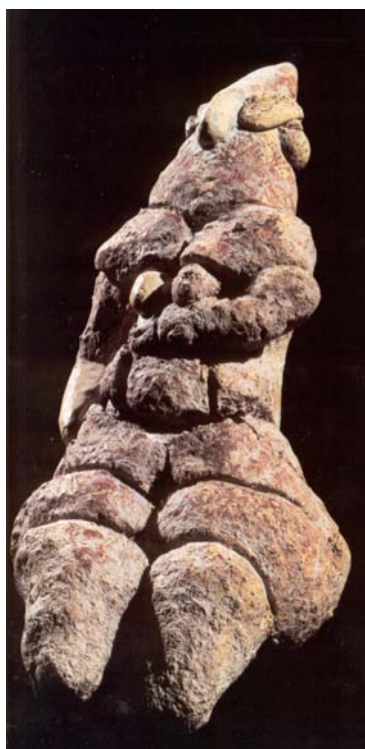
Caballo salvaje, Marfil. Auriniaciense [h. 30000 a. C].

Durante el período de las civilizaciones Neolíticas se conocen diversas culturas que se desarrollaron en diferentes lugares a lo largo del mundo. Entre ellas tenemos: la cultura de Nagada II (asentada en Egipto hacia el 3400 a. C), la cultura Zarziense (asentada en Irak, 9000 a. C), cultura de Hamangia (Cernavoda, Rumanía, 3500 a. C), etc.

En cuanto a la historia del arte, las manifestaciones artísticas de las culturas neolíticas más antiguas son, en lo esencial, reproducciones por lo general

más pobres conceptualmente y simbólicamente que las del paleolítico superior. En asentamientos neolíticos posteriores cercanos a los años 5000 a. C y que surgen en el Próximo Oriente, hay que hablar de una cultura sedentaria, ya establecida en asentamientos fortificados, que suponen una revolución con respecto al hombre del paleolítico.

Para autores como A. Hauser, el neolítico supondrá una revolución cultural, pero sobre todo mental; el hombre se da cuenta de su dependencia del mundo que le rodea, de su dependencia de la naturaleza, la Gran Madre; todo se lo dará o todo se lo quitará. Esta relación de dependencia establecerá el comienzo del animismo, y con él el culto y la necesidad de ídolos, ofrendas votivas, símbolos sagrados...



Figurilla de la fertilidad. Arcilla. Valle del Jordán [VI milenio].

El arte tenderá en el neolítico a la creación de símbolos más que a la creación de imágenes. De manera simultánea a la diferenciación que comenzará a establecerse entre el arte sagrado y el arte profano, también se

distinguirán estratos y clases sociales que irán dando forma a nuevos modelos sociales.

Con el animismo el mundo se dividirá en la realidad y la suprarrealidad, en el mundo de los fenómenos visibles y en el mundo espiritual invisible, cuerpo mortal, y alma inmortal.

Como se estableció anteriormente, la observación puede estar vinculada a la vida externa, a la naturaleza externa tanto del hombre, como de la Naturaleza, como hacia el interior, hacia las sensaciones, sentimientos, pensamientos que el mundo y las vivencias que sobre él tiene el hombre. Desde este punto de vista el hombre del período neolítico, reproduce la realidad, y la suprarrealidad bajo una concepción ya establecida en el paleolítico, la abstracción.



El pensador.
Terracota.
Cultura de Cernavoda,
Rumanía [mediados del
IV milenio.

Cierta relación se establece de esta manera con las representaciones infantiles, en las que el niño prescinde de los detalles de lo representado que

no le interesan, no le llaman la atención o no le parecen relevantes. Sigfried Giedion nos habla en *El presente eterno* de un erudito francés llamado G.H. Luquet, el cual en su obra *Art primitif* de 1930, establece una relación de similitud entre los dibujos de un niño y el arte primitivo.

“El dibujo del niño no reproduce el objeto real que el niño tiene ante sí, y que a menudo ni siquiera mira, sino que da una representación del objeto tal como él lo ve mentalmente, un aspecto de lo que yo he llamado “imagen interna”. Esta imagen interna es una selección mental espontánea hecha de los atributos visibles del objeto.”³⁵

Como ya se ha indicado, la cultura Neolítica caracterizada por la sedentarización del hombre primitivo se dio con gran relevancia en diversas partes del mundo: entre ellas en las regiones que hoy conforman el país de China, y en las distintas islas que forman el país de Japón.

La relevancia del papel del animismo para las nuevas civilizaciones viene del hecho de que, en lo que al arte se refiere surge una necesidad elevada de recurrir a formas geométricas en todo tipo de representaciones como cabo al que sujetarse.

El período neolítico en China es habitualmente comprendido durante los años 6000 – 2000 a. C aproximadamente, se desarrolla principalmente a través de las culturas *Yangshao* (c. 4800 – 4300) y *Longshan* (c. 3000 – 1700), sin embargo son conocidas también las culturas Miaodigou (c. 3000), Majiayao (f. 3000 a. C), Banshan (c. 2800 – 2500) y Manchang (c. 2500 – 2200), todas ellas en la zona norte del país chino, en el sur del país y a lo largo de la costa se establecieron las culturas de Hemudu (c. 5000), Dawenkou (c. 4300 – 2400), Lianzhou (c. 3300 – 2250), así como la ya mencionada de Longshan. Derivada directamente del neolítico la dinastía Shang consigue el control de una amplia región del Norte de China y se establece originando innovaciones tecnológicas importantes para la escultura como son los moldes de muchas piezas y la tecnología del bronce

³⁵ LUQUET, G. H., *ART PRIMITIF*, ED. GASTÓN DOIN, PARÍS, 1930. PAG 69

en la que incluirán plomo en la composición consiguiendo una aleación característica.



Búfalo. Mármol blanco. Dinastía Shang [1766-1111 a.C].

En Japón el neolítico nos brinda la posibilidad de conocer la cultura *Jomon* que se dio en el período de tiempo que va del 9000 al 200 a. C. El nombre de Jomon lo recibe del ornamento que invariablemente se da a lo largo del periodo de vigencia de esta cultura. Este motivo decorativo es el de la impresión de cuerdas. Una cuerda es supuestamente enrollada en un palo y con el se presiona sobre la superficie húmeda del recipiente cerámico ya elaborado; otro motivo ornamental es el logrado clavando pequeños palos en la superficie.

De entre todas las culturas desarrolladas en el neolítico en Europa central y septentrional, así como en la península Ibérica, y en el Próximo Oriente, cabe destacar en lo que respecta a esta investigación: la cultura cicládica por su espiritualidad conceptual y por su esencialidad formal; las culturas megalíticas por su profunda relación con la naturaleza, la cultura de los pueblos pastores por su vitalidad y expresividad, y el arte ibérico por su depuración y belleza. En todas ellas el afán y la tendencia hacia la naturaleza son evidentes cargándolas conceptualmente de sentido.



Figurilla. Arcilla. Periodo Jomon final [11000-300 a. C].

En las islas del Egeo se desarrolló la cultura cicládica a partir del año 2600 a. C. Cultura bastante singular que mantiene los rasgos propios del neolítico pero con la singularidad de que desarrolla obras en mármol pulido y policromado, de gran finura, la característica principal de esta cultura es el carácter geométrico de la forma en busca de una esencialización básica y abstracta. Obras con un marcado sentido espiritual, fomentado por la abstracción total de la figura, ya que esta no alcanza solamente algunos rasgos de la figura sino que por el contrario este carácter se desarrolla en toda la obra. El sentido espiritual del que están impresas estas esculturas, se afianzará por la observación de que estas obras son producto de un conocimiento profundo de la naturaleza que se pone de manifiesto en el tratamiento de los vacíos, de los huecos, resolviendo el problema formal que este supone, integrando el vacío de manera completa dentro de la composición.



El tocador de lira. Mármol. Cultura Cicoládica,
[2000 a. C].

El estudio somero de las culturas megalíticas determina la conclusión de que la caracterización de estas es singularmente compleja, se circunscriben en el período neolítico, y deben ser expuestos ejemplos importantes como el de los Millares en Almería, o el de Newgrange en Irlanda. Las culturas megalíticas se definen por los enterramientos colectivos sobre los cuales se levantaban sillares, dólmenes, menhires. Es interesante recalcar aquí como a pesar de que no existen en la actualidad explicaciones totalmente fiables con respecto a la significación de estos megalitos, el menhir, es posible interpretarlo como una escultura; ¿podría ser un primer acercamiento al *Kolosos* griego?. En algunos casos se han encontrado menhires en los que se han labrado rasgos humanos, o de divinidades, lo que refuerza el sentido representativo que pudieran tener.



Estatua-Menhir V de Filitosa.
Granito.
Mediados de 2000- principios del 1000 a. C.

La temática de las representaciones de ciertas civilizaciones, las convierte en relevantes para este estudio, así como por los materiales de trabajo empleados en la factura de estas obras. Una de estas civilizaciones la constituye la cultura de los pueblos pastores de las estepas centroeuropeas; el tema principal de las representaciones artísticas de esta cultura es el animal; básicamente éste es el medio de vida puesto que son pastores. Estas civilizaciones se desarrollaron paralelamente a la progresión de otras poblaciones vinculadas a la agricultura, posiblemente por que vivían en regiones en las que el clima no favorecía la agricultura. Éstos pueblos mantendrán con el animal un vínculo similar y con características semejantes a las que el hombre paleolítico había establecido con éste. Sin embargo, estilísticamente, este arte será más refinado y esto indicará que el naturalismo del que son artífices está intelectualizado. Se valdrán de la movilidad que les brinda su medio de vida así como de su necesidad de supervivencia para someter a los pueblos agrícolas que les suministrarán los

materiales necesarios para el desarrollo de la metalurgia de la que son demandantes principales, entre otras cosas para la fabricación de útiles para la guerra, y para hacer figurillas ya que principalmente están hechas en metales.

El animal, que representa la temática principal de su arte es captado de manera esencialmente esquemática, y sirviéndose de la deformación, en aras de la expresión de aquellos rasgos que propician el entendimiento del animal con toda su potencia y su fuerza. Un naturalismo tendente a la abstracción, pero particularmente y de manera preeminente a la expresión. Son obras por tanto muy expresivas, vitales y propias de mentalidades guerreras.

El arte ibérico especificado como el arte que dominó la vertiente oriental de la Península Ibérica, es un arte de síntesis, en él se encuentran rasgos del arte celtíbero, del de Tartessos, del etrusco y romano. Las esculturas ibéricas son obras refinadas, de gran pureza estética, y que trascienden una religiosidad serena. Las obras en piedra ostentan un sentido monumental elemental; existen no obstante otras manifestaciones importantes que son manifestación de un carácter popular y religioso, como son las pequeñas figurillas, exvotos en tierra cocida o bronce de una concepción popular, de calidad irregular, ya que ésta está en relación con el taller en donde eran realizadas, en donde se representan, hombres, mujeres oferentes u orantes, guerreros a caballo, etc.



Carro Solar de Trundholm.
Bronce y oro. Edad del bronce temprano [1300 a. C].



Ídolo columna. Alabastro. Cultura megalítica de Extremadura [II milenio].

2. 2. LA NORMA EN LA OBSERVACIÓN. El arte egipcio.

Si como dice Valeriano Bozal: “*Las estatuas egipcias se ofrecen como un reto a la naturaleza: por encima de ella, anulan el tiempo y afirman la intemporalidad sin medida.*”³⁶ Entonces: ¿qué lugar ocupa el proceso de observación, en un pueblo en el que las representaciones artísticas se caracterizan por una vinculación con la realidad desde el conocimiento intelectual más que desde la comprensión visual?

En el arte Prehistórico y Neolítico, las representaciones artísticas de las diversas culturas, tenían en común un apego a la naturaleza que si bien en un primer momento era únicamente visual, luego conforma una entidad significativa que denota esa primera exploración del natural; con el arte egipcio la vinculación entre observación-representación será sustituida por la de abstracción (idealización)-representación, determinado porque la temática del arte egipcio está ligada al culto a los muertos y al mundo del más allá.

La civilización egipcia asienta una nueva manera de concebir el mundo, y por lo tanto una forma de relacionarse con la naturaleza que trae consigo un

³⁶ BOZAL, V., *HISTORIA DEL ARTE, ESCULTURA II*, ED. CARROGIO, BARCELONA, 1983, PÁG. 104

pensamiento artístico diferente, una reflexión basada en el poder que las imágenes tienen sobre el ser humano (los egipcios serán conscientes de ello), y en la estabilidad de sus criterios estéticos. Estos son en parte consecuencia de la especialización de las labores artesanales y de las condiciones sociales que la vida en las ciudades trae consigo a las nuevas sociedades del Antiguo Oriente, concretamente a Egipto.



Hombre barbado. Basalto negro. Cultura de Nagada I.



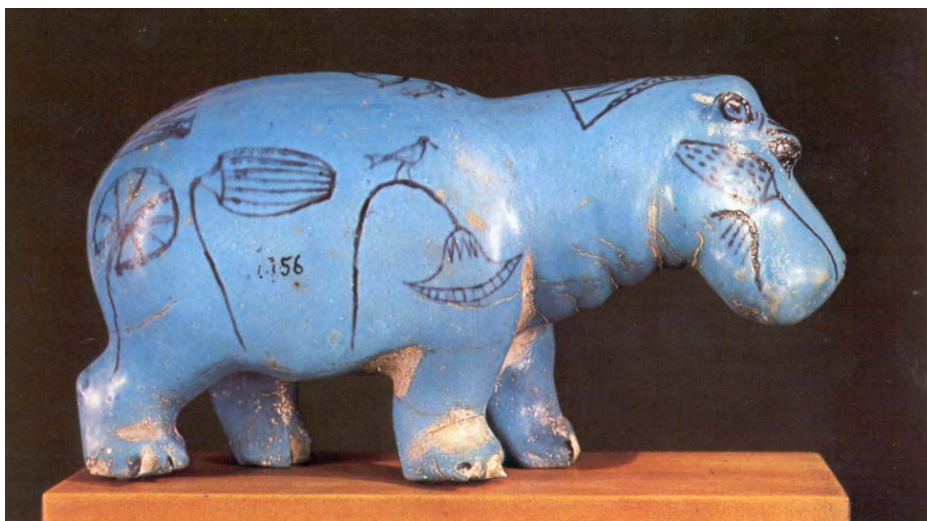
Estatuilla de una princesa amamantando a su hijo.
Bronce.

Si se tiene en cuenta esta presión a la que es sometido el artista y por tanto la obra, se podría pensar, (desde el punto de vista actual que prima la libertad del artista sobre cualquier otra consideración) que son obras carentes de majestuosidad, delicadeza o espiritualidad, y sin embargo convenimos con Hauser en que las obras de arte sometidas a criterios estéticos de cierta rigidez no condicionan la libertad del artista.

“Toda voluntad artística tiene que abrirse camino a través de las mallas de una tupida red; toda obra de arte se produce por la tensión entre una serie de propósitos y una serie de obstáculos – obstáculos de temas inadecuados, de prejuicios sociales, de deficiente capacidad de juicio del público; y propósitos que, o han admitido y asimilado internamente estos obstáculos, o están en abierta e irreconciliable oposición a ellos-. Si los obstáculos son insuperables en una dirección, la invención y la capacidad expresiva y creadora del artista se vuelven hacia una meta existente en otra dirección no prohibida, sin que en la mayoría de los casos llegue el artista a tener consciencia de que ha realizado una sustitución.”³⁷

En las sociedades primitivas, la imagen juega un papel primordial en la vida del hombre. El poder que ostentaban las imágenes iba mucho más allá de su mera apariencia visual y precisamente en la escultura egipcia este poder de la imagen es patente y claro. El último acto por el que pasaba una estatua egipcia, (también en Sumeria, Babilonia...) era el rito de lavarla y de abrirle la boca, que básicamente significaba traerla a la vida. Este culto a la imagen se hacía cuando el escultor estaba dándole los últimos toques a la estatua. Había una circunstancia que la estatua debía de cumplir para que se pudiera dar este paso a la vida, y era que la efigie debía estar completa, y esto significaba que todos los detalles del personaje representado debían estar en ella. En lo que se refiere a las pequeñas figuras de animales existía la creencia de que podían recobrar la vida activa a la que pertenecían, (cocodrilo, hipopótamo...), y por lo tanto se reverenciaban y respetaban por este hecho.

³⁷ HAUSER, A., *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE*, ED. GUADARRAMA, MADRID, 1969, PÁG. 50



Estatuilla de Hipopótamo. Loza azul. X dinastía [h. 2100 a. C].

El escultor en Egipto, al contrario que en las civilizaciones orientales tradicionales, especialmente en la de China, tenía, en ocasiones, una gran consideración aunque permaneciera en el anonimato; el escultor era llamado s`nh “el que hace vivir”, su función consistía no sólo en dar forma sino dar la forma *completa y perfecta* para que luego se pueda producir el ritual de dar vida.

“La figurilla del siervo para la tumba debe tener sus dos brazos y sus dos piernas. Pero no debe convertirse en un “doble” en manos del artista. La producción de imágenes está amenazada por peligros. Un golpe en falso, y la rígida máscara del rostro puede asumir una mueca perversa. Sólo la estricta adhesión a las convenciones puede defender de tales peligros. Y así, el arte primitivo parece mantenerse a menudo en ese estrecho borde que queda entre lo inanimado y lo pavoroso. Si el caballo de madera llegase a parecerse demasiado a lo vivo, podría marcharse al galope por su cuenta.”³⁸

El arte egipcio tiene una voluntad de mantener la estabilidad del mundo tal como lo han conocido, debido a esta voluntad la representación artística fija su motivación en el mundo ya normalizado, en los criterios estéticos que ya han sido fijados. Su voluntad es crear estatuas, figuras, no por un afán de belleza, sino como una necesidad religiosa y espiritual, y debido a esta necesidad se comprende por qué esa voluntad de crear figuras completas,

³⁸ GOMBRICH. E. H., MEDITACIONES SOBRE UN CABALLO DE JUGUETE, ED. DEBATE, MADRID, 1998, PÁG. 9

perfectas, porque en los dibujos que ellos elaboran, todos los detalles se encuentran en la representación, lo que estaría desde el punto de vista de la representación y lo que no estaría desde el ángulo de la visión.

“Los egipcios preferían mostrar todo lo que ellos sabían que existía, incluso cuando no podía verse desde el mismo punto de vista. Si en el dibujo faltaba un elemento esencial, el objeto representado era imperfecto y por lo tanto no podía desempeñar su papel mágico.”³⁹

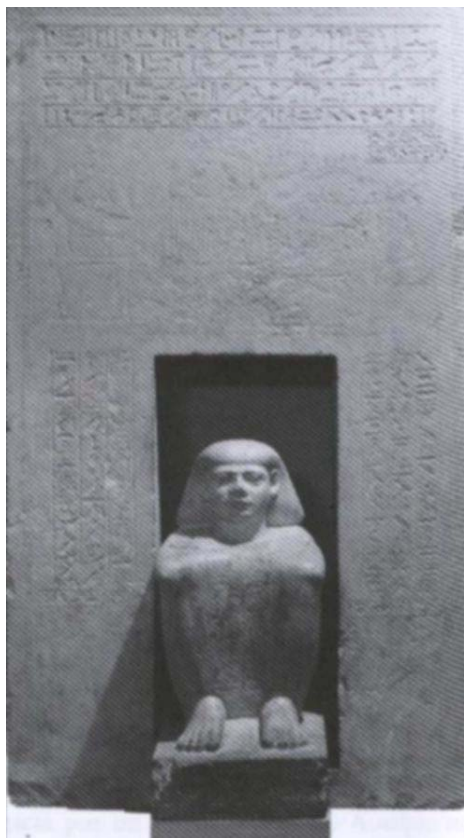


Estatuilla de Keops.
Marfil.
Imperio antiguo, IV dinastía.

Uno de los conceptos más importantes del arte egipcio es la eternidad, no se debe olvidar que las representaciones eran incluidas en las tumbas con la idea de la resurrección en la otra vida, por esto estas obras debían estar completas y la actitud más común en la representación será la de caminar enérgicamente al más allá. El faraón, sacerdote, o escriba que servía de modelo a la obra buscaba el paso a la eternidad. Estos datos explican que los escultores esculpieran “cabezas de repuesto” para los grandes monumentos. Esta idea explica que el escultor representara a su modelo en las mejores condiciones posibles, y dado lo cual, si tenía que representar a un personaje anciano, la representación tendería a representarlo en las

³⁹ MANICHE, L., *EL ARTE EGIPCIO*, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 2001, PÁG. 20.

mejores condiciones físicas posibles. Esto iba a cambiar con la llegada al trono del faraón Amenofis IV en el Imperio Nuevo, el cual va a permitir un mayor realismo en las representaciones, basado en una voluntad de buscar la verdad, y de una nueva sensibilidad e inquietud.



Estatua-bloque y nicho de Si-Hathor. Piedra caliza.

La observación del natural está en la figuración egipcia en el espacio de la cognición, se podría decir que el artista egipcio representa lo que conoce, lo que sabe, no lo que ve. Estas afirmaciones no se pueden resolver con la equívoca idea de que el arte egipcio esta desprovisto de expresividad, porque, si bien no tiene la frescura que es apreciable en el arte primitivo en general, tiene otra expresividad, la de lo bien conformado, la de la presencia, y aunque en la estatuaría en piedra, la monumentalidad característica dota a la obra de una cierta distancia emocional, y se nos impone grandiosa, en las

pequeñas figuras de animales o las representaciones menores es posible encontrar la expresión de un pueblo de gran sensibilidad.

Existe un punto en el que se vincula el arte egipcio y el arte oriental chino y japonés, la importancia de la escritura. El arte egipcio atribuye a la imagen como se ha comentado y a la palabra un poder místico sobre “*lo representado y lo nombrado*”⁴⁰.



Concubina del difunto. Marfil.
Predinástico tardío.

En el arte egipcio los criterios estéticos constituirán un modo de hacer que “comprime” la creación artística; en ciertos momentos el arte egipcio se verá inmerso en un estudio de la naturaleza que el arte oficial no alienta; como puede ser en el periodo realista del Imperio Antiguo (“El Escriba

⁴⁰ BOZAL, V., *HISTORIA DEL ARTE, ESCULTURA II*, ED. CARROGIO, BARCELONA, 1983, PÁG. 58.

sentado”, “El Alcalde del pueblo”), en los tipos escultóricos populares que escapan a los rígidos criterios oficiales; en las representaciones de pequeñas figuras animales del Imperio Medio, gran ejemplo es la estatuilla funeraria de hipopótamo de loza azul, que es posible contemplarla dentro del marco de la escultura funeraria del Imperio Medio, además de configurar un ejemplo de lo que puede ser el arte privado, el cual tomará pautas del arte oficial como la idealización del realismo que dominó el Imperio Antiguo.

En el arte funerario del Imperio Medio, el escultor realizará pequeñas figuras alejadas de las reglas normativas del arte oficial y manifestará el resultado de la observación de la naturaleza y del hombre.



La diosa Bastet en forma de gata.
Bronce.
Baja época, s. VI a. C.

Las circunstancias sociales y políticas que envuelven el Imperio Nuevo traen consigo artísticamente un arte de gran elegancia formal (la reina Nefertiti, XVIII dinastía, s. XVI a. C.), que retorna al realismo del Imperio Antiguo en diversas ocasiones, reformándolo como es el caso de la llamada reforma atoniana –Amenofis IV–, pero sin que estas restituciones vayan

acompañadas en consecuencia de la realidad social que envuelve a la civilización egipcia. Lo que en cierto modo sorprende es que a pesar de las innovaciones artísticas y estéticas que trae consigo la reforma atoniana, como será el intento de la perspectiva, la pintura de escenas cotidianas, el paisajismo... no deja de ser un arte distinguido, formal, solemne y con una marcada frontalidad, su característica más notable.

La civilización egipcia configura una realidad artística en la que la observación forma parte de la realidad del conocimiento, y es dejada de lado para la idealización de unas representaciones artísticas llenas de una vida enfocada al más allá, pero no por ello menos real y poderosa.

2. 3. LA OBSERVACIÓN TRADUCIDA COMO VITALIDAD. El arte griego.

La civilización griega se caracteriza por la diversidad y la pluralidad. Los orígenes culturales del arte griego están compuestos por los distintos pueblos que lo crearon, por lo que no es una civilización de identidad compacta. Algunos de los pueblos que fundaron la cultura griega son los cretenses (cultura minoica), los micénicos (cultura heládica), los cicládicos (cultura cicládica)...

La característica común a las representaciones de estas civilizaciones es la vitalidad que las anima, y que las dota de una capacidad de empatía con el espectador substancial; sin embargo encontramos que cada una de ellas aportará al conjunto del arte griego su propia manera de hacer y alguna de sus características.

La cultura cretense o minoica expresa la alegría de vivir, el gusto por la buena vida, ciertamente circunscrito a los autócratas y a la pequeña aristocracia, pero inmerso no obstante en una gran vitalidad. De carácter cortesano, tiene un gusto por lo refinado, delicado, suntuoso. Un rasgo característico que aparece más tarde en la Edad Media, será una

complacencia con lo cortesano –caballeresco que va a influir en que sean obras más espontáneas, más individualistas, y que trascienden un gran amor a la naturaleza; característica esta de gran relevancia en el arte de la Grecia clásica. Tienen un apego y amor por la naturaleza que ven desde la comprensión y no desde el temor que había caracterizado las representaciones de los pueblos más orientales. Están relacionándose con la naturaleza con una actitud de plena confianza; al contrario que en el mundo de la representación artística chino y japonés, estas representaciones están llenas de una vitalidad –como ya se señaló- desbordante, en el mundo oriental esta vitalidad es pausada, reflexiva, moderada, sin embargo, sus representaciones no están carentes de ella.



*Mujer con niño en brazos. Terracota pintada.
Neolítica reciente [3700-3200 a. C].*

La actitud minoica ante la naturaleza indica una relación de igualdad ante ella. Formalmente resultan más bien de una sugerencia que de una fidelidad al natural, esto dota a las representaciones de gran fuerza y tensión. Forman una unidad vital y estructurada, reflejo del movimiento que es característica

de lo vivo, lo animado y que en estas culturas, también en la cultura cicládica, no representan sino que enseñan el movimiento.

Acerca del arte cretense existen diversas teorías, algunas de ellas recalcan que este arte no es más naturalista que el arte egipcio (el cual conocía el artista cretense), sino que existe en él una renuncia expresa a la solemnidad, a la monumentalidad, a la frontalidad, y al idealismo, base clara para entender que el propósito del arte minoico está vinculado a otras ideas o concepciones.



Triada divina. Marfil. Cultura micénica [S. XIII a. C].

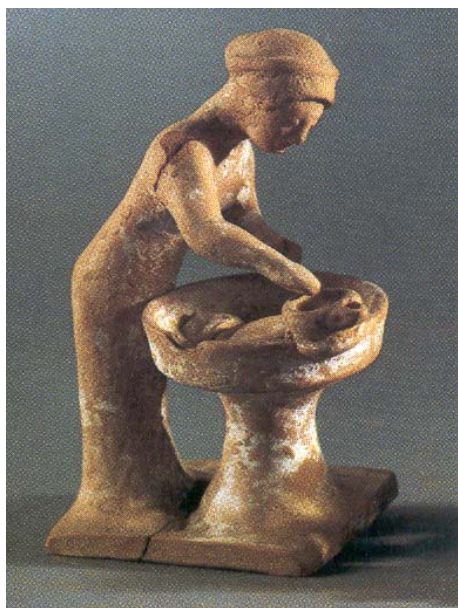
La cultura heládica descubierta en Micenas aportará un sentido de monumentalidad que si bien no corresponde al tamaño de las obras, si tiene que ver con la *presencia* que de estas trasciende. Sin embargo, a diferencia de la cultura minoica, el espíritu que anima las representaciones heládicas está lejos de la vitalidad, movimiento y actitud ante la naturaleza que se ve claramente reflejada en el acróbata, o en la diosa de la serpiente.



Diosa de la serpiente. Loza fina. Cultura minoica [1700 a. C].

Las manifestaciones artísticas que han sido conocidas hasta el momento indican una quietud, un silencio que anuncian una cultura pendiente del mundo de los muertos, de los espíritus.

No sólo los estilos artísticos del arte minoico y del arte heládico se definen por la tendencia naturalista y vitalista, sino que también se pueden descubrir en ellos ciertos convencionalismos antinaturalistas y formas abstractas hacia las que tenderán en determinados periodos, alternándose unos con otros no necesariamente de manera sucesiva en el tiempo y en el espacio. Ciertos investigadores ven en esta geometrización la influencia de las tribus helénicas que invadieron el continente desde el Norte y que más tarde creará el geometrismo griego tal como es entendido hoy; que parece que nació en el Ática.



Mujer moliendo grano. Terracota de Tánagra
S. IV a. C.

Otro estilo artístico que influye decisivamente en la configuración de lo que será el arte griego clásico es el arte “dedálico”, esta es aquella escultura que impone el orden, la medida y la organización sobre el desconcierto, lo excesivo y lo indefinido; definido de esta manera a consecuencia de las características que supuestamente imprimía en sus obras el legendario escultor Dédalo. Estos valores se contraponen a la búsqueda de lo accidental, lo efímero y fugaz que caracteriza el arte minoico, pero esta singular oposición hará más potentes estos valores contrarios que enraizarán con fuerza en el arte griego haciendo de lo ordenado, lo que acuerda un canon, y lo estructurado, basamento y estructura del arte más significativo de la historia del arte occidental.

En un primer momento de la historia del arte griego tal y como es conocido en la actualidad se debe hablar de un período arcaico que correspondería con aquellas primeras manifestaciones que deben llevar al arte griego al período de madurez que representa el período clásico, y que sin embargo tiene valor en sí misma porque establece el punto de partida significativo de un período con sus propios propósitos artísticos, y que no debe ser analizado desde un punto de vista evolutivo. No estamos todavía en este

período en una etapa representativa, no hay una búsqueda de la representación, sino una necesidad de hacer presentes, a través de algo nuevo, imágenes del mundo de lo *no visible*, conceptos; para ello los artistas harán que tomen la forma de “hombres”, el arte en esta etapa es creación de imágenes significativas, que expresarán conceptos, ideas, y que no tratarán en ningún caso de representar la realidad, ni de retratar nada físico concreto.



La Toilette de Vénus. Terracota de Tánagra. Fines del S. IV- principios del S. III a. C.

Se puede indicar que en esta primera etapa el arte griego nace del pensamiento que en este momento será básicamente abstracto, viene determinado por las formas geométricas del arte cretomicénico. Esta abstracción es comprendida como el relegar el sentido visual de las formas naturales particulares, obteniendo una forma inevitable, es decir, en el sentido de *afairesis* (palabra griega). Para llegar a este nivel de abstracción, era necesario conocer por los sentidos, estudiar, analizar la naturaleza y poder por tanto prescindir de lo no necesario de lo temporal.



Artemisa. Terracota policromada de Agrigento.
Fines del S. VI a. C.

La temática del artista griego es básicamente de carácter religioso. El artista griego crea imágenes religiosas de dioses, y para ello utilizan el modelo que la naturaleza les acerca, que es el hombre, como sujeto y objeto de su pensamiento y de sus razonamientos, la naturaleza en Grecia es el hombre y las formas naturales, y de esta manera:

“La bondad y la belleza son las propiedades que Dios incorporó al Universo y al hombre desde el principio de los tiempos. Ambas cualidades se expresan mutuamente. Como Platón dice en *La República* 400-1, la sensatez, la corrección, la elegancia y la excelencia de ritmo son cualidades de la oratoria que revelan la posesión de un buen temperamento. Las mismas cualidades deben hallarse en el dibujo y en las artes afines, en oficios como el de tejedor, bordador o arquitecto, en la naturaleza de los cuerpos y en las plantas.”⁴¹

⁴¹ ONIANS, J., *ARTE Y PENSAMIENTO EN LA ÉPOCA HELENÍSTICA*, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 1996, PÁG. 31.

Estas cualidades esenciales del arte y pensamiento griego son: rasgos que conformarán la ética como el concepto de linaje y tradición; la idea de equilibrio entre las propiedades corporales, espirituales, físicas y morales, y un ideal de autodomínio, orden y moderación, todas estas cualidades son las que el artista y escultor griego trata de transmitir en sus obras.

Hay un presente eterno que se refleja en las figuras arcaicas y clásicas, sin sentido de la temporalidad; importa lo que son, no lo que serán. Las imágenes de dioses no expresan, ni alegría ni tristeza; una sencilla y estereotipada sonrisa expresa una interioridad ausente.

Puesto que las estatuas de los atletas no buscaban el parecido, no se puede hablar de retrato en la estatuaria arcaica, estas estatuas responden a una propaganda de los juegos, o a un recuerdo de la victoria olímpica, sin un carácter representativo.

Aunque en un primer momento del arte arcaico hay una relación entre arte y religión atendiendo a las estatuas como objetos de culto religioso, esta vinculación se pierde, y el arte deja de estar a expensas de la religión. Esta idea va trasladando poco a poco un concepto nuevo en la historia del arte, el arte es un fin en sí mismo.

“Y, así, también el arte, que era sólo un elemento de magia y de culto, un instrumento de propaganda y de panegírico, un medio para influir sobre los dioses, los demonios y los hombres, se vuelve forma pura, autónoma, “desinteresada”, arte por el arte y por la belleza.”⁴²

El cambio que esta concepción supone para la historia del arte, significa que una tendencia del arte desde sus albores, que es forma pura y sin intención fuera de sí misma, se convierte en voluntad de arte de una civilización, y esta nueva concepción influirá el arte desde entonces de muchos otros pueblos, pero sobre todo significa que todo el arte occidental está asentado en esta base: la búsqueda de la belleza.

⁴² HAUSER, A., *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE*, ED. GUADARRAMA, MADRID, 1969, PAG 111

“...aunque esto no sea más que el triunfo de una tendencia primitiva, el hecho de que ésta se afirme y de que las obras de arte se creen, en adelante, por sí mismas, tiene en sí la mayor importancia, aunque las formas que de aquí brotan y que nosotros suponemos autónomas pueden estar condicionadas sociológicamente y sirvan encubiertamente a un fin práctico.”⁴³

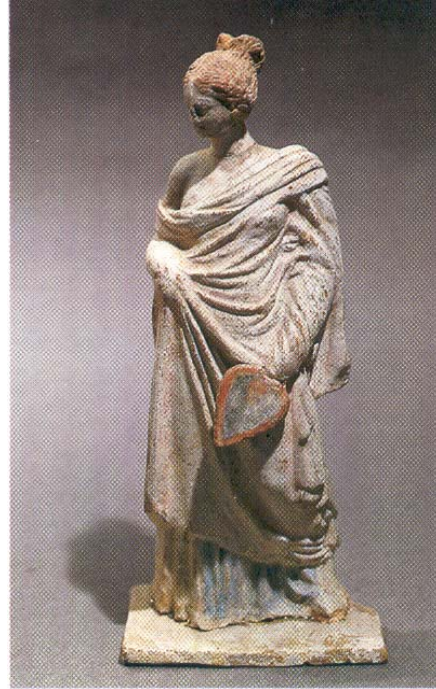
Todas estas afirmaciones suponen por añadidura que la naturaleza es el objeto del conocimiento, pero es cambiado por la voluntad de aquel que esta percibiéndolo. Es decir, la observación de la naturaleza sirvió al artista primitivo para conocer y presentar aquello sobre lo que quería que se ejerciese influencia para tenerlo, sólo relacionándose con ello mágicamente; el hombre griego utiliza su poder, su conocimiento para transformar el mundo a su manera, y por lo tanto coge lo que quiere de ella y lo transforma sobre la base de ese ideal de orden, belleza, verdad y bondad.

Paulatinamente la necesidad y la voluntad de expresión del artista griego pasarán de la abstracción a un cierto naturalismo idealizado todavía en buena parte del período clásico, pero en el que existe una necesidad de orden, de gusto por lo bien trabado, que responde a una conciencia ordenadora sobre la naturaleza que le circunda. Esta conciencia es ostensible en todos los órdenes artísticos del arte griego, desde la cerámica hasta la arquitectura, pasando por la pintura y la escultura; en la época helenística el gusto por el movimiento, por la naturaleza, humaniza sus obras, están menos idealizadas, pero en la profundidad del arte helenístico subyace una necesidad de equilibrio, que se encuentra en todo el arte griego.

Hay en el helenismo una subversión de los valores que habían caracterizado el clasicismo (orden, moderación, prudencia...), que se refleja en el arte enmarcando los valores de dinamismo, autosuficiencia narrativa, -es decir, la acción que describe la figura no establece dialogo con el espectador ya que se encierra en su propia narración, el personaje mira algo que está en la misma escultura por lo que el espectador queda al margen de la figura, al

⁴³ HAUSER, A., *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE*, ED. GUADARRAMA, MADRID, 1969, PÁG. 112.

contrario que en el clasicismo-, el realismo en el retrato es otra característica de esta época que traslada rasgos ya señaladamente humanos.



Mujer con abanico.
Terracota de Tánagra S. IV a. C.

Si tuviéramos que atribuir un adjetivo a cada período se diría que el clasicismo está diferenciado por la presencia, mientras que en el helenismo se emprende una búsqueda de abstracción dentro de lo real que culmina en un evidente patetismo. Asistimos, en ambos periodos, a una manera de acercarse a la realidad que plausiblemente influenciadas por las circunstancias sociales y ambientales que atañen a cada época, hacen que fijen sus voluntades artísticas en aspectos distintos.

2. 4. LA TEMPORALIDAD EN LAS REPRESENTACIONES. El arte de Roma.

En el arte romano se conjugan dos tradiciones, la derivada de la cultura etrusca y la que procede de la tradición artística griega. Estas dos tradiciones dotan al arte romano de formas y técnicas, conceptualmente el arte romano, en lo que lo anima no tiene relación con ellos o por el momento no se ha establecido.



Cabra (ex voto).
Bronce. Arte romano
español [s. II-I a. C].

Un factor categórico del arte romano es el tiempo, que si bien en el mundo griego éste es neutral, en Roma será determinante, hasta el punto de ser considerado creador de la historia Imperial.

En cuanto al objeto de esta investigación en relación con el arte romano, encontramos que unas ciertas representaciones de figuras votivas, están en la línea conceptual de las pequeñas figuras funerarias y votivas también del arte oriental, sin embargo sin características específicas que merezcan resaltarlas especialmente, más que por su sencilla belleza y humanidad.



Harpócrates. Bronce. Arte romano español.

Hay una característica intrínsecamente relacionada con la escultura romana en la representación que llama la atención por su relación directa con el mundo de la observación, el análisis, el estudio natural orientado a las más altas cotas de claridad y fidelidad al natural. Este razonamiento se vincula a la importancia del retrato en el mundo romano.

Desde el punto de vista formal las semejanzas entre el arte griego y el romano son plausibles, sin embargo la concepción que anima ambas culturas pone de relieve discrepancias conceptuales.

“Las diferencias entre la concepción romana y la griega saltan a la vista por encima de cualesquiera similitudes formales. Estamos en otro horizonte: la imagen romana es la legitimación de un mundo histórico (...), su sublimación, en la que el tiempo suspendido, está presente como eternización justificadora de lo que sucede. Aquel sentido de la naturaleza, aquel parecer y presentarse, aquel dominio, que eran notas fundamentales del arte griego, no tienen aquí cabida. Hasta cierto punto, acaso sea posible decir que la escultura romana es más bárbara, expresión de un mundo mucho más bárbaro que el griego.”⁴⁴

Existe, sin embargo, una característica fundamental en el arte romano de la escultura, el verismo. La realidad tal cual es, es importante para el hombre y el artista romano, no busca la belleza, sino la verdad afectada temporalmente por la vida que deja su huella sobre la naturaleza humana. Desde este punto de vista el artista romano está claramente influido por la naturaleza y su deseo de verdad, aunque con una significación muy distinta de la que mueve al artista oriental, el cual, entre otras diferencias tiene una concepción distinta del tiempo. El artista romano traduce lo que ve tal cual lo ve, con toda su crudeza y sinceridad. Hasta tal punto los retratos son fieles al natural, que en ciertos casos, se puede seguir temporalmente al personaje en el transcurso de su vida.



Buey Apis. Bronce. Arte romano español

⁴⁴ BOZAL, V., *HISTORIA DEL ARTE, ESCULTURA II*, Ed. CARROGIO, BARCELONA, 1983, PÁG. 144

Aunque el verismo será la característica más acusada de la estatuaria romana, existen otras características fundamentales que no tendrán tanto que ver con el tema de la observación de la naturaleza, pero que sin embargo son importantes de analizar para comprender el propósito conceptual del arte romano.

Estas otras características se desarrollan a lo largo de la historia del arte romano bajo el reinado de los distintos emperadores, y son la monumentalidad, la expresividad, la búsqueda de la belleza por sí – característica inusual en el arte romano que fue desarrollada principalmente en la época de Adriano –, el carácter narrativo, el carácter histórico, la majestuosidad...



Lampadario. Bronce. Arte romano español.

El arte romano queda definido generalmente por las características ya enumeradas, sin embargo, la tradición romana derivada de la concepción etrusca y de la primera época republicana estará influida inevitablemente por las cualidades de los diversos pueblos y tradiciones que son parte del Imperio Romano. El genuino arte romano está destinado a un contexto social y político como hasta entonces no se había conocido y que conduce a generar representaciones que glorifican al Imperio.

En cuanto al arte popular romano, tiene un carácter ecléctico, pero animado por las cualidades de sencillez, mimo, elegancia y necesidad de belleza que es también cualidad de otras culturas.

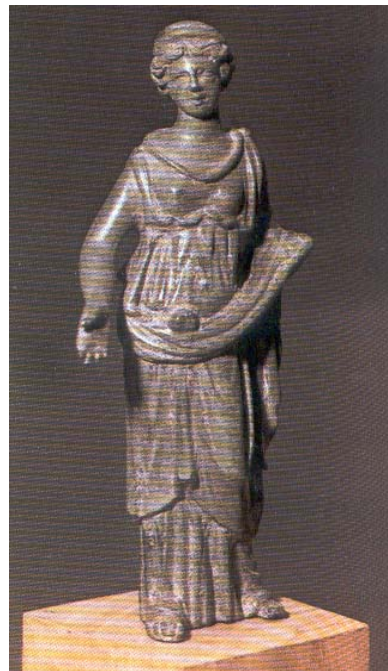
Una cualidad del arte romano de género popular que enlaza con el arte oriental, es, a parte de la elegancia que desprenden las representaciones, la representación fidedigna de los ropajes, y vestidos que permiten seguir al espectador la moda o el tipo de vestimenta que llevaban en aquella época. Esta cualidad, anecdótica si se quiere, es testimonio de una necesidad de representación que pone al hombre en el nivel del hombre, es decir, si son representaciones de dioses, estos son como los hombres, puesto que visten como los hombres, o mujeres. La humanización de la religión para adaptarla al sentir de las clases populares.

En el arte oriental y en el arte griego hay una predisposición hacia las imágenes esenciales e individuales que en el arte romano será escultura histórica, de propaganda, en cierto modo escenográfica y tenderá hacia el “momento pregnante” que define Lessing. El momento más pregnante, característica esencial del arte romano tardío y también del arte griego clásico y moderno, es la representación de una acción en su instante más definitorio; el desarrollo de la acción es captado en el momento en el que se precisa el antes y el después. Desde el punto de vista de la historia del arte esto implica que las representaciones dotadas de esta singularidad son explícitas, espontáneas, expresan el momento inmediato.

En las representaciones tradicionales no enfocadas a público aristócrata, existe, quizás por el propio material, quizás por la forma de hacer, un sentido impresionista en la figuración, lírico y refinado. Éste es puesto de manifiesto en ciertos frescos pompeyanos.

El arte romano está basado en una forma de comprensión de la naturaleza condicionada por un sentido histórico del tiempo, lo cual, condiciona su identidad, y su carácter en cuanto a la observación.

A pesar de que no se puede establecer la historia del arte de manera evolutiva, de qué manera las representaciones con rasgos genuinamente romanos caminan hacia las primeras representaciones cristianas, no se entiende sin tomar conciencia de que algunas fórmulas fueron adaptándose paulatinamente a la nueva realidad y propósito del cristianismo.



Minerva con égida. Bronce. Arte romano, C. 400.

2. 5. LA VISIÓN RELIGIOSA OCCIDENTAL ENFOCADA A LA OBSERVACIÓN DE LA NATURALEZA. El Románico.

Al comenzar el capítulo sobre el repaso histórico de las características que atañen a esta investigación, se enmarco el estudio en aquellas obras en las que la función estética no era una cualidad fundamental de la obra. Desde este punto de vista, ¿cómo enfocar el estudio del período artístico conocido como Románico, considerando que las obras de este período tienen fundamentalmente una función religiosa, en ocasiones pedagógica, y que la función estética está en un segundo plano?.

Culturalmente, el arte Románico que se desarrolla en la época conocida como Edad Media, se divide en tres épocas la Alta Edad Media (feudalismo), la Plena Edad Media (caballería cortesana) y la Baja Edad Media (burguesía ciudadana). Los cortes entre ellas parecen a juzgar por las palabras de A. Hauser que son más importantes que en otros procesos. En cualquier caso esta distinción en ciclos es importante puesto que a la hora de juzgar un tiempo hay que tener en cuenta sus circunstancias.

Las transformaciones sociales y algunas formas artísticas apreciadas como medievales, se distinguen en la Antigüedad tardía y se fijan en siglos

sucesivos. El Románico supone para la historia del arte occidental un paso más allá en la concepción clásica del arte heredada de la tradición griega y romana, la realidad del mundo sensible pasa por el tamiz de la religión y la filosofía en que se apoya.



*San Salvador y San Gines.
Románico Aragonés 1100 d. C.*

Desarrollos históricos y artísticos que evolucionan, a menudo, paralelos y que en otras ocasiones se superponen, hacen preguntarse en qué momento termina o empieza realmente la Edad Media. En este punto, la reflexión podría hacer un alto en la posible relación entre por ejemplo, la Columna Trajana y la columna en bronce de la iglesia abacial de San Miguel en Hildesheim, en Sajonia; ambas tienen un desarrollo narrativo en espiral, viniendo a demostrar que el desarrollo de las formas artísticas y los modos de “hacer”, está supeditado a un ir y venir en el tiempo.

En esta investigación no se trataran los pormenores individualizados en cada siglo sino que aún a costa de perder rigor en el análisis, no es factible el extender más el estudio puesto que en realidad, el objetivo es poder apreciar que en el Románico estaba presente cierta manera de ver y representar la Naturaleza.

Fuera de esta consideración las distintas épocas en que se divide la Edad Media determinan peculiaridades singulares que vistas en conjunto corresponderían a características como: la frontalidad, las formas planas, la tendencia hacia la abstracción, el simbolismo, cierto patetismo, la solemnidad, y un abandono del interés por la vida orgánica.



"Noli me tangere".
Puertas del obispo. Bernward, catedral de Hildesheim.
Bronce.
Románico alemán. 1008- 1015 d. C.

Resulta inexplicable la representación escultórica en el Románico sin la religión. El artista románico mira la naturaleza a través del conocimiento que el cristianismo deposita en él.

Antes de cualquier consideración acerca del Románico como periodo artístico ya maduro, hay que tener en cuenta los comienzos de un arte que se definió a partir del arte romano, y que por tanto tiene marcadas influencias primarias de la concepción romana del arte y su sentido de la temporalidad, de la definición del tiempo como creador de acontecimientos. El desarrollo de la forma artística en el Románico no es evolucionista, sino que se bifurca y se ramifica, como ya se expuso.

El arte Románico, en su conjunto, busca la elevación del espíritu hacia Dios; concretamente en el arte bizantino seguirán la tradición griega de representación del Hombre *"como máxima expresión de lo visible y de lo*

invisible”⁴⁵. En tanto en cuanto las imágenes de santos, imágenes de Dios, etc. fueron el motivo principal de las representaciones, y el modelo para ellas era el hombre tal cual se había concebido en tiempos griegos, se puede afirmar que la vida natural no orgánica estaba sirviendo de modelo a la representación, si bien el artista no trata de plasmar el cuerpo físico, sino, el alma.

“Y muchos cambiarían con gusto varios caballos vivos, en perfectas condiciones, por un caballo de piedra de Fidias y Praxiteles, incluso si estuviera roto o dañado. Más aún, no se considera vergonzoso el mirar fijamente a las estatuas o pinturas (muy al contrario, pues esto indica una cierta nobleza de espíritu por parte del espectador), mientras que mirar a las mujeres bellas es un acto licencioso y vergonzoso. ¿Cuál es la causa de ello? Es que en las imágenes admiramos no la belleza de los cuerpos, sino la de la mente de su creador. (...) Pues, como sucede con el yeso bien modelado, él recibe a través de sus ojos una imagen en la parte imaginativa de su alma y entonces la imprime en piedra, madera, bronce o en pigmentos; pues tal como el alma de cada hombre dispone de su cuerpo en tal manera que su disposición- sea de pena, alegría o ira- se manifiesta en el cuerpo, así en el artista, por medio de la simulación artificiosa, da forma a la sustancia (...).”⁴⁶

En las palabras de Manuel Chrysoloras, se percibe la necesidad de mirar la naturaleza a través de un filtro, filtro que es religioso, social y que impide prosperar la verdad de la naturaleza tal cual es, sino, que lo que debe florecer es la sustancia, la esencia o la verdad religiosa. Observar la naturaleza se convierte en un acto válido si convierte lo observado en sustancia, despojando lo orgánico de los apéndices carentes de importancia y demasiado terrenales, no significativos. De manera parecida el artista chino despoja la naturaleza, en las representaciones religiosas, de aquellos elementos no significativos para la temática que ha de ser revelada.

El arte Románico como garante de una religiosidad que es la que lo anima, permanece hasta cierto punto misterioso y oscuro a los ojos del hombre moderno. El arte Románico aunque temporalmente se sitúa a continuación

⁴⁵ SUREDA, J., *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, III, LA EDAD MEDIA. (ARTE BIZANTINO CAP I. EL ARTE DE HABITAR)*, ED. PLANETA, BARCELONA, 1991, PÁG 79.

⁴⁶ SUREDA, J., *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, III, LA EDAD MEDIA. (ARTE BIZANTINO CAP I. EL ARTE DE HABITAR)*, ED. PLANETA, BARCELONA, 1991, CITA A CHRYSOLORAS, M., *EPÍSTOLA III*, (1411), PÁG. 79.

del arte grecorromano, no puede ser visto como evolución de estos, ya que al arte románico lo animan otros propósitos distintos; éste se obedece a sí mismo. Responde a un interés por el orden, heredado del mundo griego, y por las composiciones formales osadas. En lo que se refiere a la supuesta relación con el arte oriental chino y japonés tradicional desde el punto de vista de la observación o el estudio de la naturaleza, tenemos que en el Románico es extraordinariamente importante la temática que anima a una obra artística ya que ésta tiene un valor didáctico añadido. La escultura en este sentido constituye un lenguaje en el más amplio sentido de la palabra. La iconografía por tanto constituye en el mundo artístico románico una parte importante del conocimiento y del entendimiento sobre él.

La naturaleza se convierte en espejo de la creación tal como Dios la concibió. El escultor glorifica las virtudes “divinas” que se reflejan en la naturaleza. Hay en la concepción del artista románico una necesidad de misterio que formalmente se traduce en esas combinaciones y conjunciones inéditas de las formas. La contradicción existente entre el mundo real físico y el mundo de las ideas del más puro entendimiento, es el fundamento de los *Universalia*.

El mundo de las ideas platónico progresa; bajo el tamiz de la religión cristiana será trasmutado en los *universalia*. El medio fundamental de conocimiento será la abstracción. La abstracción es un medio de aprehender lo que era conocido como los *universalia* de las cosas:

“Para los escolásticos, que desde el siglo IX tuvieron dominada la filosofía durante casi quinientos años, la abstracción era un medio de asir las ideas generales, los *universalia* (...) Antes que las cosas, los *universalia* existían en el *Intellectus aeternus* de Dios”⁴⁷

Desde este punto de vista, las formas, las cosas tienen un carácter propio, siempre y cuando cumplan una función.

⁴⁷ GIEDION, S., *EL PRESENTE ETERNO: LOS COMIENZOS DEL ARTE*, Ed. ALIANZA FORMA, MADRID, 1981. PÁG. 37

“Para un pensador de aquel tiempo, conocer y explicar una cosa consiste siempre en demostrar que no es lo que parece ser, que es símbolo y signo de una realidad más profunda, que anuncia o bien significa otra cosa.”⁴⁸



Motivos vegetales de un tablero de un cancel.
San Miguel de Lillo. Románico Asturiano s. IX.

Los universalía o universales eran las ideas o nociones genéricas y abstractas derivadas de los entes particulares y concretos; existió gran controversia sobre la entidad de estas ideas y acerca de la parcela de realidad que ostentaban, es decir, si eran realidades o solamente conceptos, si existían aparte de los seres sensibles o eran parte de ellos... De la controversia y discusión que suscitaron estas ideas se derivó que vieran la luz distintas escuelas determinadas por las distintas visiones: nominalista, terminismo, conceptualismo...

Según estas realidades se puede convenir que distinguiendo las distintas maneras de acercarse a la realidad de las ideas se distinguirán también las distintas representaciones que reflejarán estas concepciones en las formas artísticas. Por lo que la observación de la naturaleza estará determinada por

⁴⁸ GILSON., *LA PHILOSOPHIE AU MOYEN AGE*, PARÍS, 1922, I, CITADO POR H. FOCILLON EN *LA ESCULTURA ROMÁNICA*, AKAL, MADRID, 1987, PÁG. 26.

estos universalía que resolverán las tensiones entre lo percibido por los sentidos y la representación.



La visitación (detalle del altar del duque Ratchis).
Románico Lombardo. C. 740 d. C.

La llamada Alta Edad Media está caracterizada por una escultura ligada y concebida para la arquitectura. Todas las características de la escultura Románica: emplazamiento, composición, movimiento, la interpretación del espacio escultórico es la interpretación del espacio arquitectónico, como tal uno y otro se encuentran en una feliz relación.

La observación del mundo natural sobreviene bajo dos prismas, uno es la observación directa en la cual se reproduce la naturaleza tal cual se ve, con sus ritmos, tensiones y estructuras; otras veces el mundo mental de las ideas es el que forma y abstrae, la mayoría de las veces de la propia naturaleza pero esta vez con otro sentido y propósito más abstracto.



Personaje con bastón de la pilastra de un cancel.
San Miguel de Lillo . Románico Asturiano. S. IX d. C.

La historia del arte antiguo y moderno está salpicada por el choque unas veces y reconciliación otras de estas dos tendencias. Durante la primera época del arte Románico, en la Alta Edad Media, la tendencia abstracta y la tendencia naturalista están enfrentadas; las influencias de la concepción grecorromana pesan sobre la proyección abstracta que la religión cristiana impone.

El arte Románico reúne en sí estas tendencias, aunándolas, haciendo de ellas una unidad significativa y poderosa que doblega la forma sin problemas al unificar las tendencias, y de esta manera puede incorporar los motivos al muro convirtiéndolos a su vez en unidad. La creación de monstruos, que

son originarios de variadas formas naturales, no es más que el resultado de la creación de otros cánones que muestran las ideas románicas artísticas y religiosas.

Una característica importante del arte Románico es la armonía de sus manifestaciones, que se equipara con la armonía natural y humana.

En la representación humana el artista siguió fiel en un primer momento a las representaciones de la figura humana heredadas del arte grecorromano. Esta peculiaridad junto con las características de zoomorfismo y geometrismo que según Focillon son particulares de ciertos periodos de la historia que corresponderían con las primeras civilizaciones humanas fundamentan la Alta Edad Media, creando formas que reproducen estados de ánimo distintos ante la vida, uno el de los cazadores con su capacidad de observación y otro el de las iterativas composiciones lineales que devienen desde el Neolítico.

En cuanto a las representaciones paisajistas románicas, por un lado hay que tener en cuenta que las figuraciones tratan de enseñar al espectador, que es un hombre profundamente creyente y religioso, la verdad religiosa y esta circunstancia determina que las escenas que se desarrollan en los muros de las iglesias se coloquen en un espacio que si bien es reflejo de la realidad, lo sea de una realidad construida, irreal, espacial, plana, es una abstracción del espacio, al modo de un espacio mental y simbólico.

“La Naturaleza no se concibe como tal en sus accidentes y particularidades, sino como algo que contribuye a identificar una determinada escena o que coopera a la composición de las formas.”⁴⁹

Esta cooperación, impulsa esta intuición de la necesidad de observación en la construcción de las formas, prescindiendo de ella en el momento en el que estas formas son conocidas. Por otro lado esta intuición es germen de la pregunta, ¿podría ser también una meditación sobre la forma natural en sí,

⁴⁹ SUREDA, J., *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE, III, LA EDAD MEDIA. (ARTE BIZANTINO CAP. I. EL ARTE DE HABITAR)*, ED. PLANETA, BARCELONA, 1991 PÁG. 81

que les permitiera “jugar” formalmente para crear presencias y símbolos que trasladarán las verdades cristianas?. Si entendemos meditación por el concepto oriental, lógicamente no, puesto que poco tendrá que ver el enfoque sobre el concepto meditación en la cultura oriental con la occidental (en unos es “abstracción mental” o “vacío mental”, en otros es pensar con claridad, puesto que el concepto de vacío no está presente en la cultura occidental de la misma manera). Pero si la entendemos como reflexión entonces parece que cobra cierto sentido.

Las representaciones tradicionales de género popular occidentales que encontramos en el arte Griego, Romano, Prerromano, Románico, etc., son en su mayoría obras hechas por artistas menores; estas representaciones son creadas para el pueblo (exvotos, pequeñas figuras de dioses para altares familiares,...), el cual no dispone de elevados recursos para pagar a los escultores reconocidos para elaborar las obras. Es de presuponer que la tosquedad, simplificación, torpeza y primitivismo patentes en este tipo de obras esté causada por esta circunstancia, condición del arte popular que constituye un obstáculo en su desarrollo pero que sin embargo, desde otra perspectiva, puede considerarse a estas obras, como manifestaciones, incluso más directas, claras y espontáneas en la representación porque, entre otras cosas, tienen menos condicionantes formales y estilísticos, y por tanto son más claramente representativas de la sociedad que las acoge.

En el momento en que la Iglesia fue acumulando poder, los artistas que desarrollaban su labor para ésta fueron cambiando cualitativamente la forma en las representaciones, presentando a Jesús con gran magnificencia, poderoso y digno. Si la concepción artística del arte romano era fundamentalmente estética, con el primitivo arte cristiano, cambia la función y el sentido, que será extraestético.

Por lo tanto la finalidad o función del arte Románico será la de educar moralmente, constituyendo este rasgo el más típico del arte cristiano, es por esto entre otras consideraciones por lo que el arte cristiano tiene un sentido extraestético. El arte cristiano no constituye un medio de propaganda de las

tesis morales cristianas como en ocasiones había sido el arte griego y fundamentalmente el romano, sino que tiene un sentido y función didáctica, de los que ellos carecen.



Cabeza de Cristo. St. George, crucifijo. Madera de Nogal. Románico alemán. 1070 d. C.

El arte se emancipa de la realidad, y comienza un camino hacia la trascendencia, renunciando a la representación mimética de la Naturaleza, trasladando a la composición la armonía del cosmos y además un geometrismo que es asociativo; la asociación y complementariedad de formas que se aúnan para crear formas complejas y significantes del mundo conceptual y moral que quieren representar.

“La escultura medieval es religiosa porque está concebida fundamentalmente al servicio de la arquitectura de iglesias y monasterios. Se ubica en las portadas o en los claustros,

que son jardines cerrados, panteones, lugares para pasear y, en definitiva, síntesis de arte y de la naturaleza.”⁵⁰

Se puede percibir en los relieves que decoran las jambas de San Miguel de Lillo, por ejemplo, una necesidad de armonía entre la forma humana y la forma abstracta, y bajo este punto de vista se encuentran relaciones de asociación formal entre la escultura oriental y estas formas. El escultor oriental de las bailarinas o sirvientes, relaciona formas sencillas (abstractas, y en ciertos casos geométricos) como los vestidos y ropajes, con formas complejas y orgánicas como son las formas humanas en los rostros, manos.

Esta asociación entre la forma abstracta y la forma orgánica se da por anulación de una sobre otra, pocos casos hay en los que se den en un plano de igualdad ambas concepciones, ya que corresponden, valga la redundancia, a concepciones y propósitos artísticos que eligen una sobre otra. Lo que caracteriza el Románico es la necesidad de buscar y encontrar esa armonía entre ambas concepciones.

“La imagen es, ante todo, forma y parte de un todo. Por tanto es medida del espacio y medida del espíritu.”⁵¹

Se ha tratado de revisar en la historia del arte occidental, - siguiendo los parámetros expresados al comenzar el capítulo-, cómo y de que manera se encuentran ciertas características impresas en las formas artísticas tanto del arte occidental como del arte oriental.

Al final la historia del arte no es más que la historia del hombre, un ser en lucha por comprender el universo, y que utiliza el arte como medio de conocimiento, comprensión y expresión de este. Las imágenes que la Naturaleza le brinda el hombre las devuelve unas veces vitales, otras

⁵⁰ GARCÍA G, M., “PAISAJE, TRADICIÓN Y MEMORIA”, DEL LIBRO EL PAISAJE, HUESCA: ARTE Y NATURALEZA, ACTAS DEL II CURSO, ED. LA VAL DE ÔNSERA, HUESCA, 1997, PÁG. 84.

⁵¹ FOCILLON, H., *LA ESCULTURA ROMÁNICA*, ED. AKAL, MADRID, 1987, PÁG. 240

esenciales, otras trascendentales, nunca indiferentes a la naturaleza, ya sea esta abstracta o realista.



Majestad Batlló. Madera. Románico catalán (Gerona). Mediados del S. XII.

3. FUNDAMENTOS DEL PENSAMIENTO EXTREMO-ORIENTAL.

Al abordar el estudio del mundo filosófico que envuelve el arte chino y japonés debemos centrarnos básicamente en una sucesión de corrientes de pensamiento que en sus comienzos en China y extendiéndose posteriormente hacia Japón, establecen un complejo tejido conceptual que caracteriza inequívocamente las manifestaciones artísticas de las civilizaciones China y Japonesa.

Estas corrientes de pensamiento configuran un entramado conceptual complejo, basado principalmente en la relación de unidad establecida entre dos contrarios, el yin y el yang, y la energía vital qi que está en el centro de la vida, siendo esta energía el motor de la naturaleza.

La revisión, somera, acerca de estas concepciones que sustentan la vida filosófica y moral de la civilización china y japonesa, sirven a este estudio porque ayudan a enmarcar conceptualmente la pregunta en que se basa el mismo, ésta es, ¿qué significa la observación para el hombre oriental?, ¿Las manifestaciones escultóricas orientales (chinas y japonesas), están basadas en la misma clase de observación que la que apoya las manifestaciones

escultóricas occidentales?, ¿En qué ayudan o distorsionan las concepciones filosóficas y morales orientales a la hora de observar la Naturaleza con el objeto de ser representada?.

Es difícil confrontar las concepciones occidentales de la vida, con las concepciones orientales. El sentido vital del hombre oriental está en la búsqueda de la sabiduría verdadera, es decir, que su propósito es vivir conforme a la armonía de la Naturaleza. Y tampoco resulta fácil bosquejar en pocas palabras cual es ese sentido de armonía, orden y sabiduría que impregna las manifestaciones artísticas derivadas de estas concepciones, entre otras cosas porque este sentido necesita de la propia vivencia para poder ser aprehendido. Por lo tanto, hay que poner sobre aviso al lector de este estudio, en lo que se refiere a las nociones filosóficas y religiosas que van a ser enumeradas a continuación, no son más que nociones someras sobre un entendimiento del Universo que necesita ser vivido.

Todas las preguntas que se pueden derivar del estudio al que nos enfrentamos, deben ser comprendidas por medio del entendimiento conceptual de estas civilizaciones. Y es esto lo que se pretende.

3. 1. CHINA.

La tradición histórica del pensamiento chino ha estado marcada por tres posibilidades de conocimiento o movimientos religiosos fundamentalmente: el Confucianismo, el Taoísmo y el Budismo.

Originalmente el arte será uno de los medios de expresión del sentimiento religioso, por lo cual es importante comprender hasta que punto, los conceptos e ideas religiosas, así como sus ritos, son modeladores de las formas artísticas.

Existe un lugar común a la religión y el arte que hace reflexionar sobre sus analogías. El arte conmueve el corazón de los hombres. La obra de arte que contiene el pulso vital de la vida, anima, alienta y habla al hombre, de tal manera que lo sitúa en un espacio de comunión con la vida misma, y por lo tanto con la Naturaleza. Los dos hunden sus raíces en el enaltecimiento de la condición humana. Sin embargo arte y religión no se confunden, ya que la influencia que ejercen sobre el hombre es ciertamente distinta.

La ausencia en China de la idea de un Dios creador, como se puede encontrar en el hinduismo, o en el brahmanismo, primeramente, ha determinado que el budismo en China haya sido considerado siempre una

religión extranjera. La jerarquía Dios-hombre-naturaleza no ha existido nunca; en este pueblo, se puede sentir en cada momento el profundo sentido de la naturaleza que establece que en cada instante se pueda concebir, aunque en algunos casos como algo fantástico, casi de fábula, la transformación de un hombre en un animal, o insecto, o planta o piedra; la naturaleza es considerada como una estructura homogénea en la que los reinos animal, vegetal o mineral se diferencian por las distintas energías que les mueven o les estimulan; en definitiva, por el devenir. Esta idea que determina la compleja conceptualidad del pensamiento chino, establece que el hombre sea intrínsecamente ateo.



*Rostro de diosa, templo de
Ninbeliang.
Arcilla y Jade.
IV-III milenio a. C.*

No obstante, el sentimiento religioso del pueblo chino se remonta a la época Neolítica, así, hallazgos realizados en asentamientos humanos de esta época, demuestran la existencia de este sentimiento a juzgar por la presencia de objetos y representaciones relacionadas con cultos y ritos, relativos a

divinidades. Toda esta serie de expresiones rituales se ponen de manifiesto en las prácticas funerarias. El rostro reproducido a continuación puede haber sido la imagen de una diosa a la que debía haber estado dedicado el templo en el que fue encontrada, en el conjunto religioso de Niuheliang, entre 4000 y 3000 años antes de Cristo.

Existía la creencia compartida por otras culturas como la Egipcia de que al difunto había que sepultarle junto con aquellos utensilios, ajuares, bebidas que podría necesitar en su vida ultraterrena. Estos objetos funerarios presentan innumerables referencias a conceptos inmateriales, divinos, en definitiva, religiosos.

El poder político de estas comunidades iniciales estaba supeditado al poder religioso ostentado por los chamanes. Las formas de gobierno surgidas de la supeditación del poder político a la religión traen consigo la consideración de que la forma de actuar de los hombres era indicada por el mundo ultraterreno; este mundo estaba habitado por divinidades y los espíritus de los antepasados, este dato indica que el culto a los antepasados es tan antiguo en China como ella misma. Este culto ha sido cumplido hasta la actualidad.

En un principio, el soberano era el jefe supremo, la máxima autoridad política y religiosa, con la capacidad de establecer contacto con las divinidades sobrenaturales, con los antepasados, con las divinidades naturales (cielo, río Amarillo, viento,...), y con la divinidad suprema llamada Shangdi o “señor de lo Alto”.

En el contexto de esta profunda religiosidad es en el que adquieren sentido los objetos rituales encontrados y en especial los broncees que tanto caracterizan el arte y la cultura chinas.

El complejo tejido religioso que suponen las anteriores creencias enumeradas, enlazadas con las disciplinas filosóficas y sociales derivadas del

Taoísmo y el Confucianismo admiten que el pueblo chino tiene una riqueza conceptual sin correspondencia.

Junto con el culto a los antepasados, el Confucianismo y el Taoísmo representan dos caras: por un lado la clase gobernante y por otra, el pueblo. El pueblo chino fundamentalmente agrícola y por ello enraizado en la Naturaleza, en la Tierra, obtiene con estas dos posibilidades el marco perfecto para su necesidad de orden, establecida en el Confucianismo, por un lado, y su visión de la Naturaleza dentro de los parámetros del cambio, que representa el Taoísmo, (en el que todo fluye), por otro.

El confucianismo propone una moral de las relaciones sociales que inspira el arte de gobernar, una corriente filosófica que se alojó cómodamente en los ambientes políticos y en los núcleos de poder de la sociedad China. Por su parte, el Taoísmo trata de describir el orden universal; este orden se basa en que lo humano y la Naturaleza, no son organismos autónomos; el taoísmo hace al hombre de un individualismo lúcido, consciente de su papel dentro del universo, despierto.

El pensamiento chino estaba conformado por el Confucianismo y el Taoísmo; con la introducción tardía del Budismo Mahayana, a través de la India en el s. I, el Budismo es adaptado a la base conceptual ya establecida, configurando un pensamiento peculiar y autóctono que paulatinamente crearía sus propios rituales, transformando el Budismo Indio en una doctrina modificada trascendentalmente por el Taoísmo y el Confucianismo.

Estas corrientes de pensamiento han coexistido de manera armónica, lejos de excluirse, se han adaptado unas a otras dando lugar a un soporte conceptual abundante en matices, ambiguo y complejo. Esta ambigüedad radica no tanto en esa estructura, como en la perspectiva que de ella tenemos en Occidente y que además fundamenta parte de esta confusión en reflexiones paradójicas; el pensamiento occidental tiene una perspectiva filosófica mecanicista, contraria a la corriente organicista oriental.

Este juicio revela que el hombre y la naturaleza no son radicalmente opuestos ya que proceden del mismo orden universal, el hombre debe contribuir por ello de una manera activa a la realización de este orden.

El interés del pensador chino está en la comprensión de que el orden de la civilización depende del orden del universo y no está tan interesado en las reflexiones que llevan al conocimiento del mundo objetivo. Hay una interacción entre el Hombre y la Naturaleza y como resultado éstos se reflejan mutuamente, suponiendo la base del pensamiento sincrónico, que los filósofos chinos y japoneses desarrollan en su vida y en su arte: “Lo que es arriba, es abajo”, dirán. El sincronismo, por tanto, considerará al conjunto de los fenómenos de un momento determinado sin tener en cuenta la evolución de estos fenómenos en el tiempo. Trata de explicarse el porqué de que una serie de fenómenos se den en un momento determinado, intenta explicar la coincidencia de los hechos.

“¿Cómo es que A', B', C', D', etc., aparecen todos en el mismo momento y en el mismo lugar? Ello ocurre antes que nada porque los hechos físicos A' y B' son de la misma índole que los hechos psíquicos C' y D', y además porque todos son exponentes de una única e idéntica situación momentánea.”⁵²

El pensamiento sincrónico fundamenta el conocimiento que se deriva de uno de los pilares fundamentales del pensamiento y la literatura universal: El libro de las Mutaciones o I Ching. Este es, la raíz común del Confucianismo y el Taoísmo. A su vez estas corrientes conceptuales y las que derivan directamente de ellas, están influidas por la importancia que para el hombre chino tenía la Tierra y consecuentemente con ella el Cielo, haciendo de ellos dos grandes potencias del intelecto, la razón última de esto es que el hombre oriental debía su existencia al trabajo de la Tierra pues su economía era fundamentalmente agrícola, y por lo tanto toda la filosofía que rodea su existencia estará influida por esta necesidad de la Tierra.

⁵² WILHELM. R., *I CHING*, Ed. EDHASA., BARCELONA, 2003, PÁG. 25.

La Tierra es productora del alimento y del Cielo dependen la lluvia, la luz y consecuentemente, las cosechas, provocando, como fruto de esta interacción el bienestar o la indigencia.

Originalmente, el Cielo era reverenciado por el rey o jefe a través de ritos, y las ceremonias de la Tierra, que en su gran mayoría constituían rituales de fecundación, eran realizados por el pueblo; como en la mayoría de las comunidades neolíticas de la historia de la Humanidad, las sociedades que crearon la civilización china tal como es conocida en la actualidad, observaban rituales similares, en su empeño y concepción, a los pueblos geográficamente situados en Occidente.



. Cigarra.
Jade. Arte Han

Sin embargo, por motivos insondables, la fusión de ciertas culturas, unido a la situación geográfica, la climatología, etc., e incluso a las circunstancias

casuales que acompañan la actividad de cada pueblo han determinado que a lo largo de la historia de la Humanidad surjan culturas que poco a poco fueron creando mitologías, pensamientos, y raciocinios distintos en fondo y forma; pero en las que subyace profundamente algo de equivalencia y unidad.

Los pensamientos que construyen, por tanto, la vida filosófica china son el Taoísmo, Confucianismo, y el Budismo. En el fondo de estas corrientes de pensamiento hay unas nociones que las unifican. Estas ideas son las de orden y ritmo, los pensadores orientales los denominan Dao o Tao; conforman la imagen de orden universal, a la vez orden y ritmo, en la alternancia de estos dos conceptos es donde reside el principio del orden universal. Esta sucesión reside en dos elementos, yin y yang, principios activos del movimiento cíclico del Universo.

El confucianismo preconiza una estructura social que se asentará en el principio del “todo armonioso”, será al mismo tiempo espacial o cósmico, y humano, y que fundará la idea de que el orden natural se reflejará en el Universo y la Civilización, este “todo armonioso” es el Dao o Tao. Las imbricaciones que se establecen por tanto entre las concepciones primitivas, el taoísmo y el confucianismo son claras y primordiales para entender este complejo entramado que es el pensamiento del que germina el arte chino.

Por estas razones ya en la edad de bronce con los Zhou (c. 1050-22 a. J. C.) se designa al soberano como hijo del Cielo con mandato celestial que gobernaba por su virtud. Este soberano debía regir su vida por el principio de orden, él más que ningún otro tenía la obligación de someter su voluntad a la de la Naturaleza como maestra de nuestras acciones en un afán por llevar el orden natural a las estructuras sociales.

Los vínculos estrechos entre naturaleza y sociedad están regidos por los mismos principios que el hombre y la naturaleza, explican el por qué del predominio en la filosofía china del aspecto político, -en un primer

momento-, buscando la eficacia práctica para su aplicación en la sociedad antes que la verdad absoluta.

Pero qué significa orden bajo este pensamiento; el orden en este contexto cultural es la realización de las cosas conforme a la naturaleza, no interferir, pensar que todas las estructuras de la vida están enlazadas, y que por tanto para poder actuar hay que dejarse fluir con el “todo armonioso” o con la Naturaleza tal como nos dice el taoísmo: no- actuar.

“Porque, el ser y el no-ser se engendran mutuamente.
Lo fácil y lo difícil se complementan.
Lo largo y lo corto se forman el uno del otro.
Lo alto y lo bajo se aproximan.
El sonido y el tono armonizan entre sí.
El antes y el después se suceden recíprocamente.

Por eso, el sabio adopta la actitud de no-obrar
y practica una enseñanza sin palabras.

Todas las cosas aparecen sin su intervención.
Nada usurpa ni nada rehúsa.
Ni espera recompensa de sus obras,
ni se atribuye la obra acabada,
y por eso, su obra permanece con él.”⁵³

El por qué del desarrollo de este tipo de pensamiento en China, en el que hay, justamente, una íntima unión con la naturaleza, se encuentra en el hecho de que el hombre chino fue ante todo un hombre rural, como ya se mencionó anteriormente. Desde las épocas más remotas el campesino regulaba su existencia por el ritmo de la naturaleza. Es un hombre apegado a la Tierra y a la Naturaleza. Un hombre que ha vivido casi en exclusiva de lo que la tierra le ha dado, de la agricultura, que además ha desarrollado de manera sabia, y que le ha acarreado innumerables dificultades por que le ha hecho depender del propio orden natural de sequías e inundaciones y en general de desastres naturales. Por lo tanto, en pos de estas concepciones precisas elementales, se encuentra el sentimiento insondable de un pueblo campesino.

⁵³ LAO TZE., *TAO TE KING*, ED. RICARDO AGUILERA, MADRID, 1980, PÁG. 14.

Este hecho se refleja en el campo artístico y determina los motivos de algunos de sus rasgos específicos. El arte chino vinculado a las concepciones filosóficas de las que hablaremos más adelante es un todo armónico y medurado, es la expresión de un humanismo.

3.1.1. Confucianismo o Rujia.

Bajo este nombre, confucianismo, se conoce en Occidente la filosofía expuesta por la Escuela de los Letrados de la que Confucio fue fundador. Las enseñanzas de Confucio (llamado Kongzi, Kongfuzi o maestro Kong), versan fundamentalmente sobre ética social. Confucio fue un hombre renovador de la ética de la sociedad china. Su doctrina está basada en cuatro conceptos, ren o humanidad, li o ritual sobre el que se apoya la moral, shu o derechos y deberes sustentados en la reciprocidad y zhong o conciencia moral.

El confucianismo mantiene en esencia una actitud de respeto sincero hacia las divinidades, en especial el Cielo, pero la máxima importancia de sus creencias la fijan sobre las relaciones familiares, y en este contexto también, sobre la reverencia a los antepasados. La familia ocupa el lugar central en la sociedad y con ella el esfuerzo, la educación en valores, y la propia cultura.



Recipiente. Jade. Dinastía Qing, [1662-1722], reinado de K'ang Hsi.

Sus enseñanzas están contenidas en cuatro libros fundamentales: Lun-yü o Conversaciones filosóficas (Analectas); el Ta-Hsio o Gran estudio; el Meng-tsé; el Chung-Yung o Doctrina del Medio.

La doctrina confucionista, gran conocedora de la tradición, desarrolla la idea de que al cultivar la propia personalidad con un sentido de orden y rectitud que estuviesen de acuerdo al orden de la naturaleza, el hombre sabio difunde a su alrededor un principio de orden, que este orden se extiende desde el propio individuo hacia el mundo que le rodea y hacia el universo entero. Este principio de orden deberá comenzar en uno mismo, pero inmediatamente después lo seguirá la familia, y así se establecerán unas relaciones de obediencia y respeto que extrapoladas a instituciones superiores darán como resultado el orden al que debe tender la sociedad. Esto es conocido como “Cinco relaciones”:

“El hijo debe obedecer al padre, la mujer al marido, el hermano pequeño al hermano mayor, el súbdito al príncipe y los amigos entre sí.”

El confucionismo es una filosofía moral cuyo propósito esencial es la armonía. Las necesidades que establece con la sociedad condicionadas por este propósito, tienen el sentido final de que gracias a que el hombre vive bajo el principio de orden, este se perfecciona y con ello quien gana finalmente es la sociedad que vive en armonía. Por lo tanto, orden, equilibrio y armonía serán esenciales para la filosofía confuciana, son elementos claves y provienen sin lugar a dudas del I Ching:

“La ventura de la quietud y la perseverancia se funda en que uno se halla en correspondencia con la índole ilimitada de la Tierra.”⁵⁴

Como ya ha sido comentado con anterioridad, para los chinos el yin y el yang son las fuerzas dinámicas que modelan el mundo, pero profundicemos mas en el contenido de estas fuerzas; el yin es el Cielo y el yang es la Tierra, en su significado primario yin es lo nublado, lo turbio, y yang es algo iluminado, algo claro; para el movimiento del mundo y todo su alrededor, es preciso que las fuerzas actúen; ese actuar tiene una causa y un efecto, el conocimiento de las causas y los efectos es lo que pretende Confucio, y

⁵⁴ WILHELM. R., *I CHING. LIBRO TERCERO., LO RECEPTIVO O K'UN.*, EDHASA., BARCELONA, 2003, PÁG. 480

mediante este conocimiento el hombre se perfecciona a sí mismo, además adquiere conocimiento moral. Quien conoce las leyes del desenvolvimiento de las cosas, conoce las leyes de las propias acciones y por tanto sabe cómo actuar en cada momento para el bien público.

“El equilibrio de los opuestos es necesario para que la sociedad pueda lograr un perfecto desarrollo”⁵⁵

Las virtudes principales que han de llevar al hombre hacia la sabiduría son: el *ren*, que es la compasión y la simpatía que conduce a socorrer a los semejantes; el *yi* que es la equidad que lleva al respeto por los bienes ajenos y la posición social de cada uno. Como se observa los principios de virtud se apoyan en los componentes para la consecución del orden social.



Cinco personajes del boríscopo chino. Terracota. Arte Tang.

Los confucionistas dan gran importancia al estudio, la reflexión y el esfuerzo porque estas tres actividades determinan al hombre sabio y a la sabiduría. La imagen del hombre sabio, del hombre ideal se llama *junzi*, es un hombre sereno y virtuoso, recto y seguro de que conoce la voluntad del

⁵⁵ MAILLARD. C., *LA SABIDURÍA COMO ESTÉTICA: CONFUCIANISMO, TAOÍSMO Y BUDISMO*, AKAL, MADRID, 1995, PÁG 22

cielo que al conocer puede confiar en que al actuar no va a transgredir la voluntad universal de la naturaleza.

El I Ching, que es su libro sapiencial y originalmente oracular, determina en casi todos los hexagramas la solución al conflicto planteado bajo la frase de que “es propicia la perseverancia”, indicándonos que el hombre sabio y recto persevera en buscar solución a los conflictos por la vía necesaria y conforme a la naturaleza, con humildad:

“El Andariego. Mediante la pequeñez, éxito. Al andariego le aporta ventura la perseverancia.”⁵⁶

Confucio era partidario de encauzar las emociones por que consideraba que bien dirigidas son fuerzas que pueden ser de gran provecho, siempre y cuando no nos dominen. Las emociones eran encauzadas por los ritos y las costumbres, que les daban una vía de expresión. Sin embargo no basta con el dominio de las pasiones para alcanzar la perfección, para ello hace falta intentar realizar acciones que no sobrepasen nuestra capacidad, ser discreto hasta el punto de no perturbar y obtener la conciencia de igualdad.

Con la entrada en China del Budismo desde la India, y con la importante influencia del Taoísmo, el confucionismo adquiere unas connotaciones más religiosas y toma el nombre de Neo-confucianismo.

El Confucianismo o Rujia como se le conoce en China no tuvo mucha repercusión en el terreno artístico, aunque es cierto que a pesar de no ser una doctrina religiosa necesitó de templos donde llevar a cabo sus ritos, y en estos se propició una iconografía propia donde destaca la propia imagen de Confucio.

⁵⁶ WILHELM. R., *I CHING, LÜ O EL ANDARIEGO*, Ed. EDHASA, BARCELONA, 2003, PÁG. 763.

3.1.2. Taoísmo o Daojia.

El Taoísmo es a la vez una escuela filosófica y una religión, es decir una escuela de pensamiento. El Tao o Dao es el principio del orden que perpetra la unidad del universo, es un camino en el sentido estricto del término.

El taoísmo se divide en dos vertientes, la filosófica y la religiosa. La escuela filosófica establece el concepto de Tao, y el de la no-acción, y encontrará en la práctica artística un carácter propio para dar forma a los conceptos que animan su entendimiento: el vacío, la espontaneidad y la abstracción, así como poner en imágenes su idea de la profundidad del Tao. Por su parte el taoísmo religioso está enfocado a la búsqueda de la Inmortalidad, y aportará a la iconografía religiosa un rico repertorio de dioses, así como símbolos alusivos a la Inmortalidad, por tanto concurrirá a su vez en el arte con toda una suerte de motivos ornamentales y conceptuales.

El Taoísmo es un pensamiento religioso-filosófico, puramente chino, al igual que el Confucianismo. Cuando hablamos de pensamiento puramente chino nos referimos a que es un pensamiento que se dió en China desde su nacimiento, que casi exclusivamente ha vivido en la sociedad china, y que aunque haya sido conocido por otros pueblos no ha adquirido la importancia que ha alcanzado en China.

El término Tao significa camino o vía; el Tao es el principio supremo que no siendo nada representa todas las posibilidades. Es anterior al Cielo y la Tierra. Para el confucianismo nombrar es delimitar las cosas, establecer un orden; por eso el Tao no es un nombre sino un apelativo, de esta manera no está delimitado por su propio nombre. También la antigua filosofía del “logos” en Grecia establecía unos fundamentos similares:

“El logos es ser y palabra, y la palabra da el ser.” ⁵⁷

⁵⁷ MAILLARD. C., *LA SABIDURÍA COMO ESTÉTICA. CHINA: CONFUCIANISMO, TAOÍSMO Y BUDISMO*, AKAL, MADRID, 1995, PÁG.33.



Divinidades taoístas. Nü Wa, creadora del género humano, y Fu Xi, fundador de la civilización. Arte Tang.

Los filósofos griegos utilizaron la palabra *logos* para designar la inteligibilidad misma, significación similar a la de “*verbum*” en latín.

El Taoísmo comparte con el Confucianismo ideas que parten de un eje común, este viene determinado por la profunda unión que existe entre el individuo y la naturaleza; como ya habíamos comentado anteriormente el hombre chino era un ser rural pendiente de la sabiduría de la naturaleza, éste determina que las ideologías que crea, estén en profunda comunión con ésta esencia, por ésta razón las religiones y corrientes de pensamiento orientales están íntimamente ligadas a la naturaleza, sin embargo unas pretenden una moral que haga al hombre vivir en sociedad y le ofrece pautas de conducta y una moral de costumbres; otras tienen un espíritu de

alejamiento, rechazo y en cierto modo desdén de los problemas y de la vida pública; este rechazo no está exento de una singular ironía. Por lo tanto, la actitud del Taoísmo frente a la actitud del Confucianismo es distinta, y define la filosofía que se mueve en torno a ambas.

Es una filosofía religiosa profundamente individualista:

“Sin salir de la puerta
se conoce el mundo.
Sin mirar por la ventana
se ve el camino del cielo.

Cuanto más lejos se va,
Menos se aprende.

Así, el sabio,
no da un paso y llega,
no mira y conoce,
no actúa y cumple.”⁵⁸

Consecuentemente, el principio de orden que rige al hombre chino esta en ambas concepciones de pensamiento, una liga este principio de orden a la vida en sociedad y por tanto a las estructuras sociales, y otra liga el principio de orden al propio hombre y a su esencia natural, es por tanto una comunión con la naturaleza que se hace de manera individual y que no necesita una estructura jerárquica donde asentarse más que la de su propia esencia individual; esto no quiere decir que no la tenga, ya que el taoísmo tiene su propia estructura religiosa, sino que no le es esencial.

El concepto filosófico del Tao, enseña una solidaridad absoluta entre el hombre y la naturaleza, de hecho el hombre para el taoísta es un microcosmos que concuerda con exactitud, con los macrocosmos de la naturaleza. Tenemos aquí de nuevo el concepto de sincronicidad.

La creencia es, que todo lo que existe se origina en el Tao, y que a él retorna, que el Tao, que no se puede percibir moldea constantemente el universo, que la transformación continua del universo a través del “juego” entre el yin y el yang es el aspecto externo del Tao.

⁵⁸ LAO TZE., *TAO TE KING*, ED. RICARDO AGUILERA, MADRID, 1980, PÁG. 59.

Hay que respetar y amoldarse a la naturaleza, esta debe ser la auténtica meta del hombre. El Tao tiene un principio de espontaneidad, un crecimiento que no busca su propia causa ni su fin.

El Tao absoluto no puede hablarse, es lo que da orden y ritmo a los procesos naturales y por lo tanto está en continuo cambio y movimiento, es el sustrato inmutable de la vida y de la muerte, de la naturaleza entera, que se encuentra en continuo proceso de cambio. La metáfora del Tao es el agua, que, como el Tao está en continuo movimiento, pasa del estado sólido, al líquido y al gaseoso.

“Para el sabio, la vida no es sino un acuerdo con los movimientos del cielo; la muerte, una faceta de la ley universal del cambio. Si descansa, comparte los ocultos poderes de Yin; si trabaja, se mece en el oleaje de Yang. No busca ganancias y es invulnerable a las pérdidas; responde sólo si le preguntan; se mueve, si lo empujan.”⁵⁹

El taoísmo como estructura religiosa está organizada por un cuerpo de sacerdotes hereditarios y con una liturgia muy compleja. Sin embargo es una religión que se puede seguir en soledad.

El fundador del taoísmo es, según la tradición, Laozi o Lao-tze y los principales textos que se le atribuyen son: el Tao Tê-king o Daodejing; otro fundador del taoísmo fue Zhuang-tsu o Chuang-tzu cuya obra el Libro del maestro Zhuang nos da también los datos del pensamiento taoísta, y como pensador esencial de taoísmo tiene también al maestro Lie-tzu que escribió el Libro del maestro Lie.

El taoísmo excluye el concepto de ley, lo sustituye por el de orden, este orden armoniza los ritmos de la naturaleza. Para ellos este orden se fundamenta en una estructura de sucesos análogos y que no están ni determinados ni causados unos por otros. Las cosas para los taoístas no se perturban por una relación de causa-efecto, están formando una estructura de equivalentes.

⁵⁹ PAZ. O., *CHUANG- TZU*, ED. SIRUELA, MADRID, 1997, PÁG.47.

La esencia de una entidad dependerá de su lugar dentro de esa estructura. Este concepto de estructura es importante que sea tenido en cuenta por que afecta de manera importante a las tesis sostenidas por los escultores estructuralistas del siglo xx.

“Todo mensaje puede interpretarse con arreglo a un código y todo código se puede transformar en otro, porque todos hacen referencia a una estructura de estructuras, que se identifica con los mecanismos universales de la mente, con el espíritu o —si se quiere— con el inconsciente. El tejido conectivo de toda investigación estructural es el mismo en todo comportamiento primitivo o civilizado: es la presencia de un pensamiento objetivo.”⁶⁰

Se entiende, por este pensamiento objetivo, aquel, que no tiene relación con emociones, y sentimientos que desfiguran la estructura de la realidad; de la manera en la que el sabio taoísta vive, hace honor a este pensamiento objetivo del que hablan los estructuralistas:

“Chuang-tzu paseaba por las orillas del río Pu. El rey de Chou envió a dos altos funcionarios con la misión de proponerle el cargo de Primer Ministro. La caña entre las manos y los ojos fijos en el sedal, Chuang — tzu respondió: “Me han dicho que en Chou veneran una tortuga sagrada, que murió hace tres mil años. Los reyes conservan sus restos en el altar familiar, en una caja cubierta con un paño. Si el día que pescaron a la tortuga le hubiesen dado la posibilidad de elegir entre morir y ver sus huesos adorados por siglos o seguir viviendo con la cola enterrada en el lodo, ¿qué habría escogido?”. Los funcionarios repusieron: “Vivir con la cola en el lodo”. “Pues ésa es mi respuesta: prefiero que me dejen aquí, con la cola en el lodo, pero vivo.”⁶¹

Las causas que reconocen los pensadores chinos en la sucesión de los procesos ya sean naturales o del individuo, son más que una causa, una adaptación a un fenómeno, como cuando en la vida en común uno va adaptándose al otro por voluntad espontánea y no causal.

“La Penumbra le dijo a la Sombra: “A ratos te mueves, otros te quedas quieta. Una vez te acuestas, otra te levantas. ¿Por qué eres tan cambiante?”. “Dependo”, dijo la Sombra, “de algo que me lleva de aquí para allá. Y ese algo a su vez depende de otro algo que lo obliga a moverse o a quedarse inmóvil. Como los anillos de una serpiente, o las alas del

⁶⁰ ECO. U., *LA ESTRUCTURA AUSENTE*, PÁG. 350

⁶¹ PAZ. O., *CHUANG- TZU*, ED. SIRUELA, MADRID, 1997, PÁG. 41.

pájaro, que no se arrastran ni vuelan por voluntad propia, así yo. ¿Cómo quieres que responda a tu pregunta?”⁶²

Desde el punto de vista individualista el Taoísmo surge como consecuencia de que el hombre vive en contacto con la Naturaleza y la sabiduría, que recoge de ésta, con el quehacer diario y la observación le ayudan y le enseñan a vivir sin quebrantarla, siguiendo los ritmos que marca compenetrándose de tal modo con ella que experimenten en el propio cuerpo las armonías y los ritmos de su fluir. Ésta idea marca el camino que seguirán los artistas chinos cuando se presentan ante la naturaleza con la intención de evocarla.

Tanto el Taoísmo como el Confucianismo sintetizan las tradiciones ancestrales de China en un principio de orden; uno para la ética, otro para la religión.

Las costumbres religiosas atávicas del hombre chino, eran mitológicas, esto es ostensible en las manifestaciones artísticas de la Cerámica Negra, y las piezas en bronce que han llegado hasta nuestros días; hacían sacrificios sangrientos, y creían en oráculos.

“Toda obra de arte es, de este modo, potencialmente un “soporte de la contemplación”; la belleza formal de la obra de arte invita al espectador a realizar por su parte un canto espiritual, del que la obra de arte física no ha sido más que el punto de partida. En general, cometemos el error de esperar que la obra de arte haga algo a y para nosotros, en vez de encontrar en ella simplemente el poste indicador de un camino que sólo puede ser andado por y para uno mismo.”⁶³

⁶² PAZ. O., *CHUANG- Tzu*, Ed. SIRUELA, MADRID, 1997, PÁG. 53.

⁶³ COOMARASWAMY, A. K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, Ed. TRADICIÓN UNANIME, BARCELONA, 1983, PÁG. 39.



Guardián. Arte Tang.

En este sentido, los objetos utilizados para sus adivinaciones, constituyen por sí mismas el primer punto de partida para la consecución de la obra de arte.

Hacían inscripciones oraculares en hueso que eran preparadas para las artes adivinatorias que provienen de la civilización de la Cerámica Negra del período Neolítico. Todo este compendio de adivinación e interpretación de los huesos para entender la propia vida, para la adivinación fue recogido posteriormente, en el I Ching o Libro de las mutaciones, esté sumario de previsiones como dice D. J. Vogelmann en la presentación de la edición en castellano del libro:

“...es un libro sin palabras. Es una sucesión infinita de signos no idiomáticos con significados infinitos: un perfecto sistema algebraico. Como tal, su lectura, su aplicación e interpretación es igualmente ilimitada y universal. Gracias a su total abstracción, puede verse en él una síntesis enciclopédica de la realidad, desde los más diversos

ángulos; puede interpretarse como una cosmogonía, como un sistema de lógica, o de matemática, en última instancia como una representación de la trama evidente del mundo, o más allá de ésta, como una representación de su trama secreta.”⁶⁴

Basándose en el estudio de 64 signos o hexagramas que al igual que en los sistemas informáticos, parten de un sistema binario que equivale al yin y al yang, o al padre y a la madre en términos simbólicos.

El I Ching sirvió como apoyo a las especulaciones metafísicas de los filósofos de la época Song; dentro de la literatura China el I Ching es uno de los cinco clásicos o *wujing*, y es el más antiguo de ellos. Estos clásicos son: *Shujing* (Libro de la historia), *Shijing* (Clásico de la poesía), *Yijing* o *I Ching* (Libro de las mutaciones), *Chunqiu* (Anales de la primavera y los otoños) y *Liji* (Memorias sobre los Ritos) todos ellos se escribieron hasta el s. III a. J. C.

La explicación simbólica del universo que contiene el libro de las mutaciones proviene de la escuela del yin y del yang y de la de los cinco elementos. La teoría de los cinco elementos explica que cada principio de la naturaleza, agua, fuego, madera, metal, y tierra, está afectado por un valor numérico y está asociado a una orientación y a una estación natural, es decir invierno, verano, primavera, otoño; solamente el elemento tierra no tiene estación, porque es el centro. Estas unidades son principios activos y les corresponden las cinco actividades humanas, estas son el gesto, la palabra, la vista, el oído, y el pensamiento.

Estas actividades son el producto de las sustancias y principios activos del universo que se prolongan en los cinco signos celestes. Gracias a esta explicación simbólica del universo se entiende el principio de sincronicidad: la vida individual de una persona está influida y determinada por el contexto del mundo exterior y del universo, microcosmos y macrocosmos están íntimamente relacionados y condicionados. Al poco, a esta explicación se le unió la escuela del yin y el yang. Yin designa lo que es frío, lo oscuro, lo

⁶⁴ WILHELM. R., *I CHING*, ED. EDHASA, BARCELONA, 2003, PÁG. 12.

femenino, el reposo; Yang designa lo caliente, luminoso, masculino y en movimiento.

El Yijing o I Ching se asienta sobre esta base y elabora un sistema de adivinación que se fundamenta en ocho trigramas fundamentales compuesto por líneas continuas yang y por líneas discontinuas yin. Los trigramas se reúnen de dos en dos y conforman los sesenta y cuatro hexagramas que sirven para la interpretación de los fenómenos. Esta teoría será continuada por la religión taoísta, está la anexionará a sus ritos y a su compleja trama de rituales viniendo a formar un todo con la religión taoísta.



Caparazón de tortuga con inscripciones.
Dinastía Shang.

Gracias al oráculo el hombre se pone en contacto con el Tao de las leyes universales, con lo que le enseña su propio camino. En cuanto a las respuestas que da el I Ching, no se alejan tanto del pensamiento occidental como en un principio se pudiera pensar, “*Si deseas hacer feliz a un hombre, no le añadas bienes, sino réstale deseos.*”, esta frase fue dicha por un filósofo occidental, por Séneca, o “*La verdadera ciencia enseña por encima de todo, a dudar y a ser ignorante.*”, dicha por Miguel de Unamuno, enlazando claramente con

ideas como las expresadas por Confucio: “*El sabio sabe que ignora*”, ¿cuál es la razón de estas conexiones?. Quizás sea porque toda pregunta, si es clara, lleva en si misma la respuesta, la inscripción clave del portal del Oráculo de Delfos: “Conócete a ti mismo”, o porque el hombre sabio advierte que, independientemente a la cultura que pertenezca, quizás intuitivamente, el hombre sólo es feliz cuando conduce su vida de acuerdo a las leyes naturales, y que estas sólo se alcanzan a través de la observación, la moderación y la prudencia, y sobretodo con la humildad del que entiende a la Naturaleza en su grandeza.

“El agua fluye ininterrumpidamente y llega a la meta: la imagen de lo abismal repetido. Así el noble vive en constante virtud y ejerce el negocio de la enseñanza.”⁶⁵

En palabras de C. G. Jung, “*cuando, quien fuera que inventase el I Ching sacaba un hexagrama en un momento determinado este hexagrama era el reflejo del momento en el que se lo extraía por cuanto se entendía que este signo era el guía de la situación esencial que prevalecía en el momento en que se originaba*”⁶⁶. Con esta idea se retoma, de nuevo, el ya mencionado principio de sincronicidad.

⁶⁵ WILHELM. R., *I CHING*, ED. EDHASA, BARCELONA, 2003, PÁG. 623.

⁶⁶ WILHELM. R., *I CHING*, ED. EDHASA, BARCELONA, 2003, PÁG. 24

3.1.3. Budismo.

De las religiones que han influido al hombre chino, el budismo es la única que vino del exterior, concretamente éste se originó en la India, a las orillas del Ganges, y fue fundada por Gautama, el cual después de una etapa en su vida de ascetismo y privaciones acogió el nombre de Buda, Gautama Buda, comenzó a transmitir oralmente las enseñanzas que había alcanzado; estas enseñanzas las comenzaba con la frase *Evam maya sutram* que significa “así he oído”.

Sus enseñanzas se pueden resumir en la idea de que toda cosa es impermanente, que la realidad es cambiante, tanto la realidad interior como la realidad exterior física del individuo, a esta idea se la designa con la palabra *anicca*.

Según los budistas el hombre está sujeto a un continuo ciclo de nacimientos y muertes hasta que el karma se detiene, este karma es el efecto de la acción, por lo que no hay nada en el individuo que sea realidad metafísica indestructible o *atman*. La existencia está sujeta a la infelicidad que se manifiesta en el sufrimiento, la enfermedad y la muerte.

“Según la tradición budista, el sendero espiritual es el proceso por el que cortamos (nos abrimos paso, literalmente) un camino a través de nuestra confusión y descubrimos el estado mental despierto.”⁶⁷

El centro de la confusión radica en que el hombre cree tener un yo que a él le parece algo continuo e incluso, sólido. Este sentido del yo para el budismo es, en realidad, un hecho transitorio y discontinuo. Nuestra visión sobre nosotros mismos la percibimos de esta manera, por lo que luchamos por mantenerla, esta lucha es obra del Ego. El budismo tibetano dice que las funciones del ego son: “Los tres señores del materialismo”, estos son, “el señor de la forma”, “el señor de la palabra”, y “el señor del pensamiento”.

⁶⁷ TRUNGPA, C., *MÁS ALLÁ DEL MATERIALISMO ESPIRITUAL*, ED. TROQUEL, BUENOS AIRES, 1998. PÁG. 12.

Con el “señor de la forma” los budistas tibetanos hacen referencia a la búsqueda neurótica de comodidad, de seguridad y placer físicos. Esta se manifiesta en el impulso de tratar de controlar la naturaleza para crear las condiciones de seguridad y confort que nos obsesionan.

Con el “*señor de la palabra*”, se refieren al uso del intelecto en la forma de la palabra para relacionarnos con el mundo. “*El producto más complejo de esta tendencia son las ideologías, los sistemas de ideas con los cuales racionalizamos, justificamos y santificamos nuestras vidas.*”⁶⁸ Estas las utilizamos, según los budistas tibetanos, para protegernos de la percepción directa de lo que la naturaleza es en sí.

Y por último, el “señor del pensamiento”, se refiere al esfuerzo que el intelecto hace para mantener la conciencia de sí mismo.

Existen cuatro verdades fundamentales en la religión budista, éstas son la raíz de su pensamiento. Estas verdades son:

que la existencia humana es sufrimiento,
que su causa es el deseo,
que si eliminamos el deseo, eliminamos el sufrimiento,
que lo eliminamos a través del “camino de las ocho etapas”.

El “camino de las ocho etapas” significa cultivar una serie de cualidades que nos ayuden a superar y vencer el deseo. Esto se consigue mediante: la visión justa, es decir, ver exactamente la naturaleza del deseo, la justa resolución, nuevamente, buscar la determinación apropiada, la palabra justa y verdadera, el comportamiento correcto, el trabajo correcto, acompañado del esfuerzo correcto, la memoria y atención correcta, y la contemplación.

La contemplación debe seguir cuatro etapas: una primera de aislamiento que debe convertirse en alegría, una meditación en busca de la paz interior, una concentración buscando el bienestar corporal, y para terminar la

⁶⁸ TRUNGPA, C., *MÁS ALLÁ DEL MATERIALISMO ESPIRITUAL*, ED. TROQUEL, BUENOS AIRES, 1998. PÁG. 14.

contemplación que se verá recompensada por la indiferencia ante la felicidad y la desgracia.



. Buda sentado.
Bronce dorado. Arte Tang

Una creencia importante dentro del budismo, e importante también desde el punto de vista artístico, es la creencia en los elementos. Ésta fundamenta en cierta medida el Budismo, y se aloja cómodamente en el pensamiento chino, también imbuida en esta creencia por el pensamiento Taoísta.

Esta fe considera que todas las cosas tanto de la naturaleza como del hombre están constituidas por cinco elementos; tierra, agua, fuego, viento y aire o vacuidad. Existe una reciprocidad entre los elementos de la naturaleza y del hombre, de tal manera que si hay una ruptura de la armonía en uno de ellos también se dará en el otro. Los cuatro elementos tierra, agua, fuego, y

viento, viven en continuo movimiento, cambian y se degradan, al cambiar ocupan un espacio participando de él.

El quinto elemento, aire o vacuidad, contiene a todos los demás; es espacio y energía; espacio del Universo en toda su extensión y energía productora. Bajo esta significación la vacuidad, no tiene forma, y por tanto no tiene aspecto, adopta la forma de aquel ser, cualquiera, que lo acoge y contiene. Es un concepto espiritual. Como de orden espiritual son los conceptos fundamentales, solidez, liquidez, ignición y dependencia, sobre los que se apoyan luego sus representaciones en el mundo físico de los fenómenos: tierra, agua, fuego y viento.

Estos elementos son llamados permanentes cuando se encuentran como verdades conceptuales y “no permanentes”, cuando son elementos fenoménicos. Cada uno debe estar cumpliendo su papel, y así expresar la armonía natural.

La función del fuego es quemar, la del agua purificar, la del viento dispersar el polvo y, por fin, la de la tierra es la de hacer crecer las plantas.

El budismo se introduce en China durante la dinastía Han, pero llega a la corte en el periodo de la dinastía Wei.

Existen varias vertientes o escuelas dentro del budismo, todas ellas aportan su particular visión de la realidad al mundo religioso, aunque no todas influyen significativamente en el arte, por lo que en este punto nos limitaremos a enunciarlas:

La escuela Theravàda, conocida también como Hinayàna, está considerada como el “camino de los antiguos” explica que todo hombre puede llegar al nirvana por su propio esfuerzo;

La escuela Sarvàstivàda que proclama que todo existe, pasado, presente y futuro, pero no subyace en ellos un ser permanente;

La escuela Sautrāntika que sostiene que el individuo no tiene existencia absoluta y que está constituida por movimiento que continua del paso de una condición del ser a otro;

Las escuelas Vinaya conocidas en China como Lüzong (s. VII) y en Japón conocidas desde el s. VIII como ritsu;

La escuela Mahāyāna; según su doctrina Buda es un ser trascendente y múltiple, propone la teoría de los tres cuerpos: cuerpo fenoménico, cuerpo de goce y cuerpo no manifestado de la ley, desarrolla la concepción del bodhisattva ideal (sé vera más adelante la importancia que tiene esta figura en las manifestaciones escultóricas tanto chinas como japonesas);

La escuela del Mādhyamika también llamada en chino *sanlun* y en japonés *sanron* intenta tomar una posición intermedia entre los extremos de la existencia y de la no-existencia;

La escuela Yogākāra, llamada en chino *faxiang* y en japonés *hossō* sostiene que solo la conciencia es real, que el espíritu es la realidad última y que nada existe fuera de él;

La escuela Avatamsaka mantiene que las cosas son absolutamente reales, se dio únicamente en China y Japón y se conocen respectivamente como *huayan* y *kegon*.

La escuela Saddharmapundarika conocidas en china como *tiantai* y en Japón como *tendai* está fundada en la ‘sutra del loto’, que intenta establecer un camino único para alcanzar el estado de Buda;

Las escuelas Sukhāvātī llamadas en chino *jingtu* y en japonés *jōdo* mantiene una doctrina que diverge por completo del budismo primitivo en la cual el hombre no alcanzaría la liberación por sus esfuerzos personales sino por su fe en la gracia de Buda;

La escuela japonesa de Nichiren está relacionada con el sutra del loto y con la escuela sukhàvatì;

La escuela Dhyàna llamada en china escuela Ch`an y en Japón Zen; es una doctrina de origen indio, pero que al ser introducida en China se unió al Tao fuertemente por sus analogías y ha sido por ello considerada específicamente china; la influencia que el Tao produjo en ella derivó en técnicas de meditación particulares; en el s. XII fue introducida en Japón. Desde el punto de vista de las influencias en Occidente dentro del campo de estudio del arte es la que más ha aportado, de hecho las influencias de esta religión-filosofía ha supuesto que las manifestaciones artísticas basadas en ella sean paradigmáticas dentro de ciertas corrientes del arte contemporáneo occidental (minimal, arte no- objetual...).



Buda de pie.
Piedra dorada.
Arte Sui.

El hinduismo establece que la negación de la realidad física en extremo reafirma la individualidad ocupándose en cierto modo en mortificaciones corporales que buscan esa trascendencia de la realidad aparente para intensificar la vida espiritual; para el budismo, estas prácticas acentúan la dualidad, por lo que toma el camino unas veces contrario, otras intermedio, como es el de Buda. Gautama Buda buscó un camino intermedio, pensó que la realidad cotidiana es un lugar de acción, que tomar conciencia de la realidad es tomar conciencia del uno. Determinó que la correcta comprensión lleva a la correcta acción. Buda pensó que la especulación religiosa acerca de la realidad constituye un obstáculo para la experiencia inmediata; sólo a través de la acción se hace evidente la verdad.

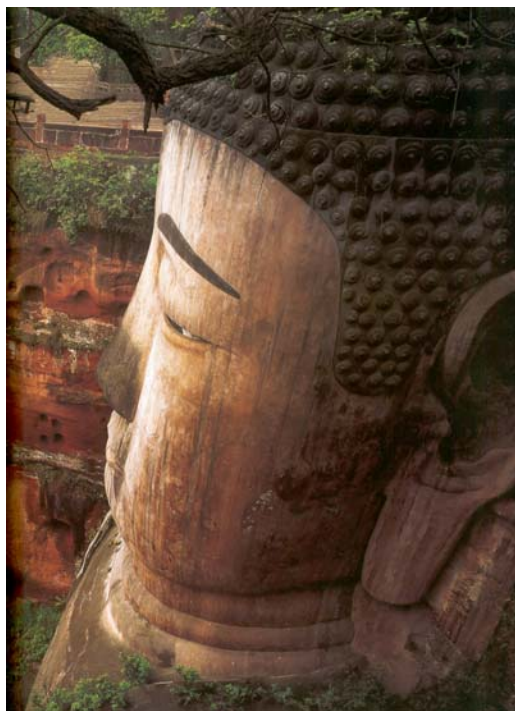
La tradición budista explica, como se **vió** en párrafos precedentes, que el sendero espiritual es el proceso por el cual nos abrimos paso a través de nuestra confusión y descubrimos el estado mental despierto. El centro de la confusión radica en que el hombre cree tener un ‘yo’ continuo y sólido; el ‘yo’ es en realidad algo discontinuo y transitorio.

La lucha por mantener la visión del ‘yo’ como algo sólido, firme, es obra del ego, por lo que toda la lucha del hombre budista estará enfocada a acabar con el ego que impide conocer la verdad, impide la verdadera máxima de la espiritualidad budista que es “dejar ser”, esto es lo que busca un budista dejarse ser, cuando conseguimos este dejar ser, alcanzamos el estado despierto, este es el estado de Buda.

De todas las escuelas budistas en las que se escindió el budismo hay dos que podríamos decir dan lugar a todas las demás, estas dos escuelas son la Hinayàna o Theravàda y la Mahàyàna, ya han sido enunciadas con anterioridad en este capítulo, sin embargo vamos a volver a ellas.

La escuela Hinàyàna sigue una línea ortodoxa dentro del budismo y es desarrollada con mayor fervor en la India, Ceilán, Birmania y Tailandia. En esta escuela el modo de abordar la realidad considera la impermanencia como el gran misterio, desde el punto de vista del budismo hinàyàna, todo

lo que nace tiene que cambiar y morir. Describen el mundo en términos de átomos en el espacio e instantes en el tiempo, por esto son pluralistas atomistas. El equivalente hinàyàna al tema de la nada y el vacío, también llamado shunyatà, es la comprensión de la naturaleza transitoria e insustancial de la forma. Concibe la existencia de ‘esto’ relativo a ‘aquello’. El gran misterio hace ir en pos de él, se llamará “Dios, atman, alma...”, en este caso es la impermanencia.



Da Fo, o Gran Buda sentado. Piedra. Arte Tang.

El budismo Mahàyàna prosperó en el norte de la India, Tibet, China y Mongolia, es de una rama de esta escuela de donde surgirá el Zen.

El budismo Mahàyàna cree que ‘todo’ es realidad. A partir de la afirmación de que todas las cosas son realidad pasa a enfrentar cosas con realidad tomando conciencia de que cosas y realidad se hacen uno al confrontarlos. Para esta escuela, es lo mismo “el actor (Dios) que la actuación (mundo)”,

todo ello es realidad. Por tanto sustituyen la visión dualista de la realidad por una monista.

“Si tuviéramos en la mano una piedra con la claridad de percepción del contacto directo de la intuición desnuda, no solamente sentiríamos la solidez de esa piedra, sino que también comenzaríamos a percibir sus implicaciones espirituales; la vemos como expresión absoluta de la solidez y majestad de toda la Tierra. [...] Ese pedacito de roca representa todos los aspectos de la solidez.”⁶⁹

La meditación del budismo Mahàyàna consiste en dejar que las cosas sean lo que son, entonces se da uno cuenta que no es necesario ningún esfuerzo, por que las cosas ya son como son. De esta manera, se aprecia la apertura y el espacio; no hay que intentar ser conscientes, porque ya se es, por esto el sendero del mahàyàna es el sendero abierto, consiste en la voluntad perceptiva que deja al instinto que sea, que surja.

“El practicante de la meditación [...] logra ver no solamente la ausencia de complejidad, la ausencia de dualidad, sino también la cualidad pétrea de la piedra, la cualidad acuosa del agua. Ve las cosas precisamente como son, no meramente en el sentido físico, sino con conciencia de su significado espiritual.”⁷⁰

La realidad del budismo Mahàyàna no es dualista, es monista. Su doctrina gira en torno a cuatro verdades:

“ Todo en el mundo es frustrante, la causa de esta frustración es la ignorancia o la inconsciencia, la auto frustración sólo se elimina a través del Nirvana, que implica abandono y eliminar cualquier esfuerzo del control del yo, el método por el cual se pone fin a la auto frustración está basado en la comprensión y acción correcta sobre la realidad”.⁷¹

El sendero del bodhisattva consiste en seis actividades trascendentales espontáneas: generosidad, disciplina, paciencia, energía, meditación y conocimiento trascendentales.

⁶⁹ TRUNGPA, C., *MÁS ALLÁ DEL MATERIALISMO ESPIRITUAL*, ED. TROQUEL, BUENOS AIRES, 1998. PÁG. 212

⁷⁰ TRUNGPA, C., *MÁS ALLÁ DEL MATERIALISMO ESPIRITUAL*, ED. TROQUEL, BUENOS AIRES, 1998. PÁG. 213

⁷¹ CRESPO G. A., *EL ZEN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO*, MANDALA, MADRID, 1997, PÁG. 18.

La generosidad es la voluntad de dar, de abrirse sin motivos, dando lo que se requiere de sí en cualquier situación. En general cuando el hombre mira un objeto no se permite verlo correctamente. De un modo automático vemos nuestra propia versión del objeto en vez de ver verdaderamente lo que el objeto es. Quedamos satisfechos porque hemos construido nuestra propia versión de la cosa dentro de nosotros. Entonces comentamos sobre ella, la juzgamos, la aceptamos o la rechazamos, pero no hay ninguna comunicación verdadera. Para que esta comunicación se dé, deberá ser generosa y abrirse al objeto verdaderamente.

“No cabe formar juicios, aquel que recibe le corresponde hacer el gesto de recibir, si los que reciben no están listos para aceptar nuestra generosidad no la aceptarán, no hay premeditación. Esto es un acto de suma belleza.”⁷²

La disciplina que sigue el bodhisattva, es la de no tener reglas. Se rige por su propio instinto, sigue de manera natural la configuración de sus circunstancias, actúa de acuerdo con lo que es.



Bodhisattva.
Jade blanco. Arte
Qing, [1736-1795],
reinado de Qien
Lung

⁷² TRUNGPA. C., *MAS ALLÁ DEL MATERIALISMO ESPIRITUAL*, TROQUEL, BUENOS AIRES, 1998, PÁG. 166

La paciencia trascendental nunca espera nada y por lo tanto no nos impacientamos. La paciencia también siente el espacio, no teme a las situaciones nuevas, porque nada puede tomar al bodhisattva por sorpresa, es consciente del espacio que hay entre la situación y el mismo, no combatimos nada.

La energía trascendental es regocijo. El bodhisattva tiene interés en todo, no hay situación penosa, aburrida o falta de interés para él, como todo lo interesa, de todo se regocija.

La meditación consiste en el estar despierto, en la conciencia que la generosidad, la paciencia, la disciplina, están continuamente con él, y esto es lo que se llama estar despierto. Su meditación es siempre acción.

El conocimiento, es como el océano al que fluyen los ríos de la generosidad, la paciencia, la disciplina, la energía, la meditación, sin el conocimiento las acciones resultan incompletas, no son acciones trascendentales. Se va más allá de la conciencia que se fija en esto o aquello, y así surge el “prajña de ver” y el “prajña de conocer”. “Prajña de conocer”, es el que fija su objetivo en la comprensión de las emociones; “prajña de ver” consiste en percibir las situaciones tal como son, independientes de nuestra apreciación.

“Cada vez que vemos algo, inmediatamente le ponemos un nombre y lo colocamos en alguna categoría. Pero la forma está vacía; no necesita de nuestras categorías para expresar su plena naturaleza; para ser lo que es. La forma en sí misma está vacía de toda preconcepción”⁷³

⁷³ TRUNGPA. C., *MAS ALLÁ DEL MATERIALISMO ESPIRITUAL*, TROQUEL, BUENOS AIRES, 1998, PÁG. 197

3. 2. JAPÓN.

La entidad del mundo conceptual japonés es conocida en Occidente, al menos desde el siglo XIX. Aspectos como el judo, el ikebana, los kamikazes o el Zen están presentes en Occidente y ejercen una fascinación colectiva, y un interés que no ha menguado, sino todo lo contrario, en el s. XX, y en el XXI. Sin embargo, la comprensión de todos los aspectos que circundan y conforman el pensamiento japonés es muy dada a equívocos, y a interpretaciones inciertas.

Las concepciones filosóficas y religiosas que en Japón se han desarrollado acerca del mundo, deben una gran influencia al dominio cultural chino hasta el s. XIX. Las bases conceptuales de la filosofía japonesa han sido hasta cierto punto las derivadas del paso del budismo, taoísmo y confucianismo por Japón; sin embargo en Japón estas filosofías han tomado distintos matices que se originan en los fundamentos de su propia idiosincrasia.

A partir de finales del s. XIX, más concretamente en el año 1868, la influencia cultural china es sustituida por las occidentales. El pueblo japonés ejerció un notable dominio sobre su medio natural que es explicable por la tradición feudal. Esta tradición estaba basada, por influencia china, en una forma de confucianismo que hizo esenciales las relaciones humanas y que

hace del pueblo japonés un pueblo paternalista y que da gran importancia al modelo familiar en todas sus formas. La conciencia de clase propia del mundo occidental, en el mundo japonés no es viable; el hombre japonés se determina socialmente, por su relación con los que tiene por encima y por debajo; la inserción individual en una colectividad nacional con tanta homogeneidad, supone que colectivamente se adhieran a unos valores comunes estéticos, religiosos, tecnológicos...

Las islas japonesas han estado habitadas, probablemente, desde el VIII milenio a. J. C.; los fundamentos de la cultura japonesa, se sitúan a través de los pueblos que dominaron sus manifestaciones culturales en el desarrollo de la historia del pueblo japonés.

Las tribus prehistóricas que poblaron las islas japonesas son llamadas prejòmón, supuestamente éstas provenían del continente norasiático, y estaban en el estadio de desarrollo del paleolítico y algunas del mesolítico.

Posteriormente aparece una cultura cerámica de impresión de cuerdas llamada Jòmón, a esta cultura paleolítica de poblaciones escasas de cazadores y pescadores, siguió la cultura del pueblo Yayoi, este pueblo provenía de china, y poco a poco fueron apartando a los Jòmón hacia las montañas, estaban ya en el estadio del neolítico y aportaron la técnica del cultivo del arroz. A la vez que otros pueblos del continente norasiático fueron introduciéndose en las islas estableciendo poblaciones mezcladas con los Jòmón; los Yayoi utilizaron nuevas técnicas del hierro y del bronce. Estos pueblos influyeron en las costumbres religiosas y conformaron un pueblo con una religiosidad de características propias.

Los pueblos que se establecieron en las islas japonesas y que procedían de Siberia unos y de Corea otros aportaron a Japón técnicas funerarias nuevas que caracterizarían desde entonces al pueblo japonés, los Kofun o túmulos funerarios alrededor de los cuales se colocaban cilindros de barro que llevaban a veces representaciones antropomorfas o zoomorfas constituyen estilos particularmente autóctonos.

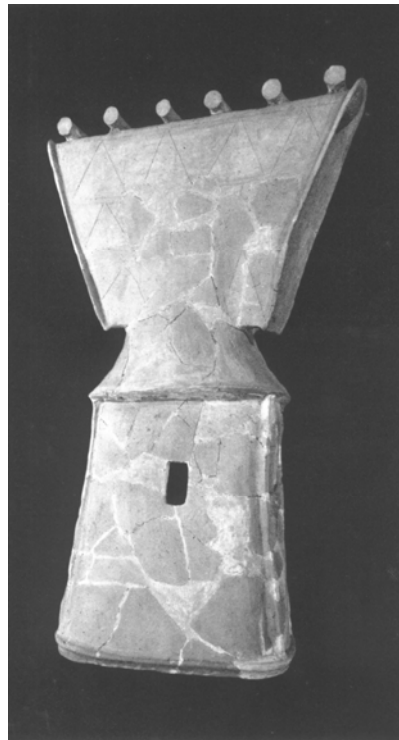
Hasta el advenimiento del budismo procedente de Corea y China el pueblo japonés estuvo liderado por el sintoísmo, que es la religión autóctona, y cuyas representaciones religiosas son de tipo mitológico, con dioses del sol (Amaterasu), de la lluvia, del viento, de la luna, etc., por la cual, se rinde culto a los dioses de la naturaleza. Las concepciones religiosas japonesas se establecerán sobre la base de un mundo mitológico importante y muy arraigado en su cultura. Este mundo mitológico confluirá unido, y en ocasiones fusionado, a la filosofía budista y taoísta satisfaciendo un universo conceptual con conquistas únicas, de matices muy ricos y complejo, que indican una forma especial de percepción.

El Sintoísmo, y el Zen (como variedad del budismo dentro del Japón), son las religiones que se han desarrollado en el Japón con mayor determinación.

3.2.1. Sintoísmo.

El Sintoísmo es la religión nacional del Japón. La palabra sintoísmo, está derivada del término japonés shintò, que significa camino de los dioses. Es la antigua religión animista japonesa y adoptará este nombre cuando bajo la influencia de China en el s. VI, el Budismo entra en Japón y tiene que rivalizar con el Sintoísmo para tener un lugar en la sociedad y el pensamiento japonés.

La religión Sintoísta se apoya en la personificación. Las fuerzas naturales tomarán el aspecto de dioses, estos son el Sol, la Luna, la Tempestad, etc., son respectivamente, Amaterasu, Tsukiyomi, Susanowo, etc. Son considerados igualmente como dioses los espíritus de los antepasados, esta creencia es aportada por el confucianismo, y se les denomina kami, configurando el panteón naturalista japonés, un panteón, como se puede apreciar, variado y complejo.



Haniwa. Maqueta de arquitectura shintoísta.
Arcilla.
Civilización de las Grandes Sepulturas.

El claro gusto por la pureza estética, aparece por primera vez en la época Yayoi. Ésta es la esencia del sintoísmo. El kami o la supraconsciencia (que enlaza al hombre con los antepasados) se encuentra por todos lados: en los árboles más antiguos, las enormes rocas erosionadas, en el agua, en el viento; los elevados santuarios de madera contruidos con austeridad y sin motivos ornamentales tratan de recogerlos y hacerlos evidentes; en estos espacios sienten la presencia familiar de lo que han amado, y por lo tanto esta conciencia de familiaridad que tienen frente a la naturaleza hace que el mismo concepto de piedad filial al que son tan fieles, alcance a la naturaleza, estableciendo, por tanto, una relación de respeto y delicadeza ante la naturaleza que se difunde en su cultura artística. El sintoísmo refleja el gusto por los materiales sin decorar y la prístina frescura de lo natural.

A partir de los contactos de la religión budista y sintoísta en el s. VI, ambas religiones se modificaron profundamente; la religión budista anexionó a su panteón a las divinidades rituales sintoístas creyendo en ellos como en medios posibles para alcanzar la iluminación que busca el budismo. Las ceremonias del sintoísmo estaban basadas antiguamente en rituales de purificación y abluciones.

Algunos pensadores determinaron que las dos religiones, budismo y sintoísmo, no eran más que dos maneras distintas de expresar una misma verdad; a este sincretismo, que se establece por la necesidad de conciliar ambas religiones, se le conoce con el nombre de *ryōbu-shintō*.

El sintoísmo necesitaba de templos, éstos actuaban como receptáculos para acoger la divinidad que era presentada y relacionada con sencillos objetos, a través de los cuales se manifestaban, tales como: un espejo, una espada, una piedra, o una sencilla tablilla escrita. Los santuarios se llamaban “casa augusta”, o “sustituto de la casa”, como tal actuaba y acogía la divinidad que fuese.

“Como punto central de las cuatro regiones celestes (...) se estableció la tierra del gran Yamato, donde el sol es muy visible en lo alto y la tierra es siempre pacífica. Mientras se

ponían en las profundas cavidades de las rocas las sólidas y muy seguras pilastras del palacio y se extendían los arquivoltas y envigados del techo que alcanza los excelsos campos del cielo, se dedicaban igualmente a edificar con devoción la hermosa y augusta casa para su alteza el augusto soberano sobrino, donde poder estar escondido como en un divino refugio ante el cielo y ante el sol y poder gobernar pacíficamente el país como tierra pacífica.”⁷⁴

El sintoísmo mantiene, en algunos templos, signos de enlace con las tradiciones más antiguas y primitivas, como es el mantenimiento de la columna central que simboliza el centro, en clave de simbología cósmica. Este pilar central será sustituido por la pagoda, la cual hará las veces del *kien mu* chino.

El confucianismo, como ya se ha dicho, aportó a la religión sintoísta el culto a los antepasados junto con el concepto de piedad filial, que si en China es importante, en Japón será fundamental, por él se establecen las relaciones sociales, y sin él no se entendería el comportamiento social japonés. Otra aportación importante del confucianismo será el concepto del ‘justo orden’, que ya se enunció y explicó al hablar del confucianismo.



Retrato anónimo de Mawarajo.
Madera. s. XIII. Kyoto.

⁷⁴ TAMBURELLO. A., *JAPÓN (DEL NORITO DEL O-HARAE)*, ED. GRUPO LIBRO, MADRID, 1990, PÁG.43.

El sintoísmo se apropiará de los conceptos que el llamado taoísmo religioso, trae de China. Las creencias en el fluir natural, a la manera del fluir de la Naturaleza. La fe en las fuerzas activas de la naturaleza serán adaptadas a sus propias creencias, configurando una simbología muy particular.

En la actualidad, lo que se conoce con el nombre de sintoísmo es un conjunto de corrientes religiosas que desglosan la esencia de lo que fue el sintoísmo original.

3.2.2. Zen.

El Budismo se introdujo en Japón entre los años 552 y 538, dependiendo de la fuente. Como primera consecuencia de este hecho hay que señalar que se difunde más la cultura china por las islas del archipiélago japonés, abandonándose los estilos de vida autóctonos.

La armonía bajo la influencia budista sería el fundamento de la vida humana, y de la convivencia social. La nueva fe trajo consigo el culto a las imágenes, de esta manera comienzan a realizarse esculturas que representan a Buda, hasta ese momento las imágenes de culto eran los organismos naturales, sin más.

El Zen es una escuela budista introducida en Japón en el s. XII por el monje Eisai, desde China, y en el s. XIII por Shōyō Daishi. Estos dos monjes dieron importancia cada uno, a un aspecto distinto del budismo Ch'an, el cual ya había tenido gran aceptación en China. Fundaron, por tanto, escuelas distintas.

Eisai propugnaba la importancia que en la tradición linji, tenía el kōan y los golpes bruscos que daba el maestro para que el discípulo entrara en contacto con la realidad del momento y la situación, se llamó a esta variante del Zen, Rinzai.

El Zen de la escuela de Shōyō Daishi también llamada Zazen prefería el método de la meditación en calma que producía la experiencia de la iluminación.

Estas escuelas tenían en común el método de la enseñanza de maestro a discípulo, de esta manera las escrituras doctrinales se reducían al mínimo. La religión Zen inspiró la ceremonia del té y el teatro Nō.

El Zen sintetiza las escuelas filosóficas orientales. Es la fuente espiritual en donde han bebido los japoneses. Su filosofía consiste en estar aquí y ahora,

borrando la personalidad propia. Simplificar hasta quedarse con la esencia de las cosas.

En el Zen la percepción de las cosas es medio de conocimiento y también objeto de ese conocimiento. Pero esta percepción viene dada por la fusión objeto y sujeto, y esta fusión es posible por la contemplación; si anulamos la personalidad propia y nos concentramos para estar aquí y ahora, entonces nos concentramos en el objeto que percibimos con total ausencia de deseos sobre él y lo contemplamos en su unidad, de esta forma la percepción se convierte en medio de conocimiento y además es el objeto del conocimiento como habíamos dicho antes.

Por la contemplación se asocian la naturaleza y el hombre en situación de igualdad, cuando miramos nos unimos a nosotros mismos a través de una espiral que nos conecta. El mundo exterior y el mundo interior se reflejan, y a través de esta conexión nos vemos reflejados en la naturaleza.

Constituye un tipo de realidad que conoce el mundo, la naturaleza a través de la única vía que le es propia, la contemplación y el ensimismamiento.

Si vemos las cosas como son entonces no tenemos que interpretarlas, como dijo un famoso maestro Zen: “cuando como, como, cuando duermo, duermo”. El Zen consiste en no hacer más que lo que sé esta haciendo, cabal y plenamente. De esta manera nos convertimos en personas veraces, honradas, sencillas y honestas; no distingue entre esto y aquello.

La escuela Ch'an propugnaba que la iluminación aparece de manera espontánea, la unidad se adquiere de manera súbita pero que hay que esperarla trabajando. El único despertar posible es el que se obtiene haciendo cada acto con absoluta atención. Hacer lo que se hace, ser lo que se es. Por esto dan mucha importancia a lo cotidiano.

“Entre las virtudes humanas ocupa el primer lugar el profundo conocimiento de los clásicos y de las enseñanzas de los sabios. En segundo lugar viene la caligrafía, que desde luego deberá estudiarse, no como fin en sí misma, sino como auxiliar para el

estudio. Después también debería aprenderse la medicina, sin la cual no se puede curar uno a sí mismo ni ayudar a los demás, ni cumplir los propios deberes de piedad filial con respecto a los progenitores, o de lealtad hacia su propio señor. A continuación viene el tiro al arco y la equitación, que figuran entre las “seis artes” en que conviene ser expertos. (...). Finalmente, viene la habilidad manual útil para mil diversas aplicaciones.”⁷⁵

El Zen constituye una forma de pensar que conduce al hombre a su propia dimensión interior, proyectando una capacidad potente de introspección espiritual; ésta conduce e influye en las artes figurativas como se verá en siguientes capítulos.

⁷⁵ TAMBURELLO. A., *JAPÓN (KENKO HOSHI, TSUREZUREGUSA)*, ED. GRUPO LIBRO, MADRID, 1990, PÁG. 118.

4. LA TRADICIÓN ESCULTÓRICA EXTREMO-ORIENTAL.

Existe cierta predisposición a juzgar las obras de arte, desde la perspectiva de la civilización propia. Esto debe ser considerado un error, puesto que:

“Las obras de arte de cualquier cultura, por más remota que sea para nosotros, merecen ser disfrutadas por sí mismas”⁷⁶

En el caso de las obras de arte extremo-oriental, se hace necesario tener en cuenta como principal circunstancia, el que la obra de arte oriental nunca fue realizada más que para ser usada o para ser mostrada en el lugar para el que había sido concebida.

En Extremo Oriente la obra de arte se creó para satisfacer una exigencia humana definida. Esta obligación, exigencia hacia la obra, hace del concepto del legado familiar base sobre la que se asienta socialmente la tradición. La vocación, por tanto, supone un pilar de la tradición artística extremo oriental, sin la que este arte no se puede concebir.

⁷⁶ TREGGAR, M., *EL ARTE CHINO*, ED. DESTINO, BARCELONA, 1991. PÁG. 7



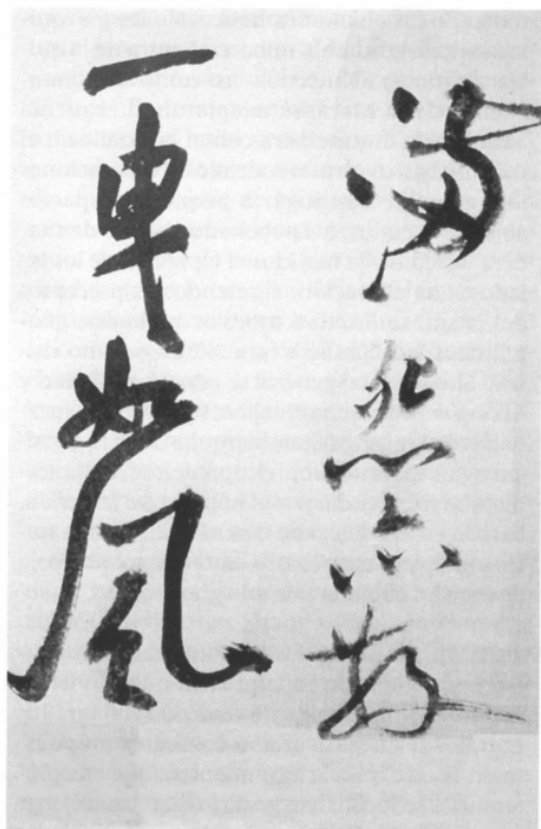
Jugadores de Linbo. Madera. Dinastía de los Han orientales.

Las técnicas artísticas pasaban de padres a hijos, estableciéndose unos lazos en la transmisión de conocimientos que de forma semejante a la Europa medieval van a implicar mucho más que una mera técnica atractiva, van a constituir esencialmente un rito que pondrá de relieve y manifestará ordenadamente cómo la naturaleza dota particularmente a uno según su naturaleza o su condición, con unas facultades vitales íntimas que fijan el desarrollo de las enseñanzas del maestro, y de que forma hallarán su expresión.

“[...] sólo en el Occidente moderno pueden las necesidades del alma y del intelecto abandonarse “sin riesgo” a la sensible merced del aficionado.”⁷⁷

El artista extremo oriental no explota su singularidad conscientemente, no es individualista; deja su impronta en la obra, del mismo modo que cuando escribe, su escritura se diferencia del resto de caligrafías de manera inconsciente, ni premeditada, ni buscada.

⁷⁷ COOMARASWAMY, A..K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, ED. TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, 1983, PÁG. 20



Navegando en el río Wu.
Tinta sobre papel en estilo Xingcao
Mi Fu, [1051-1107].

El arte de la caligrafía en Oriente, está considerado por encima del de la escultura y equiparado en importancia al de la pintura, y en éste el llamado “estilo”, como lo llama Ananda.K. Coomaraswamy, permanece invariable durante periodos de tiempo largos; conllevando que, al comparar dos obras caligráficas de siglos muy alejados, no sean apreciables grandes diferencias de estilo, puesto que existe una pauta, o una norma estilística; obviamente las diferencias que se establecen entre unas obras y otras representarán distintos grados de aproximación a esta norma. El estilo o el procedimiento será siempre el accidente y no la forma de arte: las cuestiones referidas al procedimiento o al método, son problemas más de gusto que de esencia plástica o artística y como dice Coomaraswamy “... *son cuestiones de importancia más bien psicológica e histórica que artística*”.

En el arte extremo oriental la imagen tiene una importancia enorme, por encima de la palabra hablada, reflejo de esta importancia es el arte de la caligrafía, este más que fonético o sonoro es visual. El sistema ideográfico de las culturas extremo orientales para transmitir significados se convierte en ellos en un arte con gran relevancia sobre otras artes con gran consideración en Occidente.

Ante una concepción holística del mundo como la que tiene la civilización China, en la que todos los seres conforman una unidad, la caligrafía presenta unas cualidades estéticas que son trasladables al resto de las artes, en concreto a la escultura. Haciendo referencia a la unidad de principios estéticos que rigen la cultura artística china, Estela Ocampo dice: *“Una unidad que hace regir por idénticos principios a todas las artes, produciendo infinitas iluminaciones parciales de las mismas elementales reglas estéticas.”*⁷⁸



Poema japonés. Papel decorado por el esteta Oshikochi Mitsune. S. XII.

⁷⁸ OCAMPO, E., *EL INFINITO EN UNA HOJA DE PAPEL*, ED. ICARIA, BARCELONA, 1989, PÁG. 12.



Reunión en el pabellón de las orquídeas.
Tinta sobre papel.
Wang Xizhi, [303-361].



Paseo por el sendero de una montaña. Ma-yuan. 1190-1225.
Rollo manual, Tinta sobre papel.

Acerca de la caligrafía Gombrich, también dicta un comentario, en el que lo más reseñable es precisamente que a pesar de que dentro del arte de la caligrafía exista un estilo determinado al cual se deban los artistas, lo más

reseñable es: la sinceridad en la expresión, y que ésta misma es la que anima el trazo:

“Hablamos del arte chino de la “caligrafía”, pero lo cierto es que lo que admiran los chinos no es tanto la belleza formal de los caracteres de su escritura, como el sentimiento de inspiración y maestría que debe informar cada trazo.”⁷⁹

¿Qué relación tendrán estas afirmaciones acerca de la caligrafía, con la tradición escultórica china y japonesa?; la relación se establece al confrontar la afirmación sobre las pautas normativas de la caligrafía, con las pautas normativas que guiaban la escultura; la obra de arte escultórica tradicional constituirá una unidad estilística que a lo largo de su historia brinda unas obras de innegable valor; a pesar del estilo, las obras de arte escultóricas tradicionales se adaptan a los cambios estilísticos, con una plástica singular y unitaria, que es reflejo innegable de una voluntad artística guiada por la observación de la Naturaleza, y en la que lo más importante es equivalente a lo más importante en la caligrafía o en la pintura, la expresión de un sentimiento de unidad con la Naturaleza, que refleje la Vida, y por tanto la expresividad, unida a una extremada contención, delicadeza y finura en la ejecución, son las pautas que marcan el desarrollo del arte chino; una trascendencia conceptual que hace de la temática en sus obras vía de conocimiento, casi siempre sobre la naturaleza.

La obra de arte china es normativa, desde las pequeñas figuras de mediana calidad hasta las obras maestras, se rigen siempre por los mismos principios. El que hubiese en la antigüedad unas categorías en cuanto a la obra artística no es de extrañar, puesto que la obra de arte en virtud del fin tan determinado que tenía, así debía de ser. Todas las culturas han tenido unas normas que justificaban su existencia y su valoración.

En China existían unos puntos que había que tener en consideración a la hora de juzgar una pintura: Hsieh Ho, en su libro “*Antiguo registro de las clasificaciones de los pintores*” (s. VI). habla de que la pintura china debe de

⁷⁹ GOMBRICH. E., *HISTORIA DEL ARTE*, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 1990, PÁG. 478.

poseer seis cualidades, sin las cuales no se la considera obra digna, la primera de estas cualidades es la más importante, ésta primera es la que él viene a llamar Resonancia espiritual, es la vitalidad, la vida inherente a una obra; si la pintura posee esta cualidad vendrán después las cualidades de: 2) “método óseo”, o la utilización del pincel, 3) correspondencia con el objeto, como se pintan las formas, 4) adaptabilidad al tipo, tiene que ver con la disposición del color, 5) división y planificación, esto es colocación y orden, 6) transmisión por la copia...

La importancia por tanto, de lo que la obra tenga de vida es equiparable al sentimiento occidental hacia lo que una obra de arte es capaz de producir en el interior sentimental de una persona, lo que la obra hace sentir; la vida que de ella se derive.

Hay que advertir, que la Naturaleza es para el hombre extremo oriental y concretamente para el pensador chino *“todo aquello que está entre el Cielo y la Tierra”*⁸⁰.

La escultura en China ha tenido una magna historia, que gradualmente ha progresado desde los pequeños jades que representaban figuras animales, esculpidas en el Neolítico chino y durante la dinastía Shang dos mil años antes de Cristo, hasta las figuras de bronce a tamaño natural de figuras de pie de los siglos 16 hasta el 11 a. C, las figuras de terracota de Xiàn, en la dinastía Qin y las monumentales esculturas budistas de Longmen (672-675 d. C) en la dinastía Tang.

En concreto, no fue hasta el siglo XX cuando la escultura china comienza a tener entidad propia y deja de ser labor de artesanos, considerada únicamente como artesanía. En la historia del arte occidental, la escultura fue considerada igualmente labor de artesanos a lo largo de su historia, sin embargo en el Renacimiento con artistas como Miguel Ángel Buonarroti por ejemplo, comienza a cambiar esta concepción, el mismo Leonardo da Vinci no tenía en muy alta consideración al escultor porque su labor era sucia, sin

⁸⁰ KIM, S., *EL ARTE DE EXTREMO ORIENTE*, ED. ANAYA, MADRID, 1993, PÁG. 4

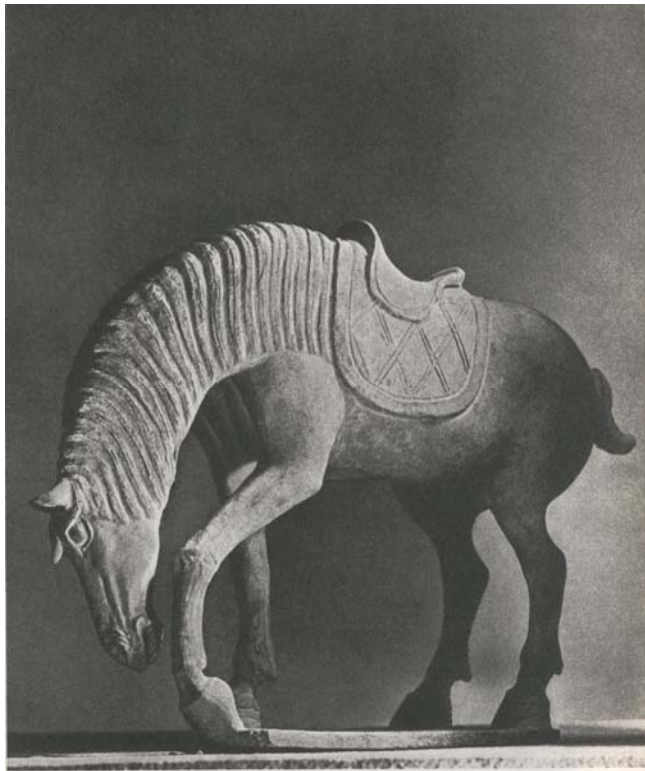
embargo, esta sería la estima dedicada al pintor, compatible con la que el hombre oriental tiene hacia el mismo, véase, la importancia del “ir bien vestido” en este fragmento:

“...sentado ante su obra y a sus anchas, bien vestido, trabaja con ligeros pinceles mojados en colores delicados, se viste con todo el atildamiento que le place; tiene su habitación bellamente adornada con cuadros encantadores; se hace a menudo acompañar de música o de lecturas de obras bellas y variadas, escuchando con gran deleite, sin que le estorbe el ruido del martillo ni ninguna barahúnda.”⁸¹

Por otro lado, la escultura en Japón ha sido un arte de relevancia, que transmite eficazmente la rotundidad, nobleza, orgullo, fuerza y expresividad del pueblo japonés. Desde las primeras figurillas llamadas “Dogun”, los “Haniwa”, los pequeños Netsukes, las grandes esculturas budistas que llegan a la culminación expresiva con la escuela Kei en el periodo Kamakura, en el siglo XIII, y más adelante, cuando el Zen comienza su andadura en el Imperio del Sol Naciente, inspirado por el Chang que venía de China, la escultura perderá interés a favor de los jardines Zen y de la cerámica, la cual se hace esencial por la importancia con que considerarán la ceremonia del té, y en consecuencia todos los objetos cerámicos necesarios para ésta. La ceremonia del té, los jardines zen, los arreglos florales, la arquitectura y la pintura servirán de inspiración a una nueva andadura escultórica, que de la mano del monje escultor Enku avanza hacia el siglo XX, y este triunfa de la mano de escultores como Isamu Noguchi, o Nagare Masayuki, etc.

En cuanto a las analogías que pudieran establecerse con el arte occidental, ya se ha dado notabilidad a que: la valoración del escultor, no iba más allá que la del mero artesano en las dos culturas, -lo cual ya es significativo-, y que en ciertos momentos de la historia del arte occidental, pero con mayor continuidad en el tiempo y más importancia, en la cultura extremo oriental, el artista estaba vinculado con el oficio por el parentesco familiar, estableciéndose una vocación hereditaria, que favorecía la creación de gremios.

⁸¹ BORRÁS. G., *INTRODUCCIÓN GENERAL AL ARTE*, ED. ISTMO, MADRID, 1984, PÁG. 155.



Ming chi. Caballo. Cerámica. Arte Tang.

Se puede establecer otro paralelismo entre el arte oriental y el arte europeo medieval, en cuanto a la temática, puesto que la razón de ser del arte oriental es el tema fundamental de la obra, se hace necesario conocerlo para comprender la obra. La temática medieval europea está centrada en la enseñanza de los hechos religiosos que giran en torno a Cristo, como tal, esta temática es el eje de las formas artísticas del Románico, de manera que el espectador ante una obra medieval religiosa establece un nexo basado en la comprensión de lo que transmite más que en la belleza que no le es ajena. En el mundo artístico oriental pasa algo similar, el artista describe la verdad natural del hombre, su idea del mundo,

“La belleza de la obra, que es el derecho de nacimiento de todo lo que está hecho bien y fielmente, proporciona un deleite legítimo, pero nunca ha sido el fin que se proponía

el artista, a quien no le importaba cuán bellamente, sino cuán inevitablemente expresaba su tema.⁸²

No obstante, a finales del siglo XVI, con la dinastía Ming, pero sobretudo con la dinastía Qing mas adelante, hubo un encuentro histórico en China con algunos padres jesuitas, los cuales fueron dejando paulatinamente influencias, y formas de ver tanto artísticas como intelectuales; personajes como Matteo Ricci conocido por los chinos por el nombre de Li Mato (1552- 1610), Adam Schall,...; pero especialmente el padre jesuita Giuseppe Castiglione (1688- 1766), el cual era pintor además de misionero tomó el nombre de Lang Shinin, dejó obras pictóricas de considerable importancia para la posteridad, ya que llegó a estar muy considerado en la corte de Qianglong. Estas obras merecen ser consideradas porque son manifestaciones claras de las concepciones tan distintas de ver la naturaleza y el mundo que nos rodea que tendrá el pueblo Oriental y Occidental. Lang Shinin fue un gran pintor tradicional chino, e incorporó el concepto de la perspectiva occidental a las estrategias perceptivas de la tradición china de la pintura, sin embargo, con poco éxito, en general los pintores de la época ignoraron la perspectiva con alguna excepción.

Aquí tenemos un ejemplo evidente de fusión de dos culturas:

“El venerable Celeste (Dios) hizo que el Fresco Soplo (Espíritu Santo) se dirigiese a una Virgen llamada Moien (María). Entonces el Fresco Soplo entró en el seno de Moien, la cual inmediatamente concibió, según había sido dispuesto por el Venerable Celeste....”⁸³

Este concepto de lo inevitable, será desarrollado posteriormente dada su importancia; ya que supone un motivo, -entre otros-, de la necesidad del arte.

⁸² COOMARASWAMY, A. K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, ED. TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, PÁG. 23.

⁸³ FOSSATI, G., *CHINA*, ED MONDADORI, MADRID, 1992, PÁG. 158, (DEL LIBRO DE JESÚS MESÍAS, TRADUCIDO AL CHINO EN 637).

El contenido de una obra de estas características sólo es percibido por aquellos que conocen de antemano la simbología e iconología que acompaña la obra, por lo que, en un profano, el interés lo despierta la forma:

“El arte es lingüístico y comunicativo; tiene la finalidad de “informar” al espectador, quien, no obstante, sólo puede recibir de él la forma que primero existió como arte en el artista mediante un acto intelectualmente contemplativo análogo a aquel mediante el cual la forma fue concebida originalmente”⁸⁴



Kasaks presentando caballos de tributo al emperador Qien Lung,
Lang Shih-ning o Giuseppe Castiglione. [1688-1766]
Rollo de mano, tinta y color sobre papel.

En la tradición oriental la actividad del artista consiste en una doble operación en la que primero a través de una acto puramente intelectual visualiza lo que quiere representar con un carácter determinado y apropiado a lo que quiere expresar; posteriormente le dará la forma correcta, sujeta a la idea previa, sin concesión a la casualidad, de tal manera que antes de haberse hecho con el material ya sabrá como será su obra una vez terminada. A lo largo de este proceso intelectual, es en donde reside el secreto del arte oriental tradicional, la obra nace de una aplicación en la que no existe la pasividad, pero que tampoco consiste en una mera “inspiración”

⁸⁴ COOMARASWAMY, A. K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, ED. TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, PÁG. 24.

a la manera en que es conocida en Occidente, sino que para el artista oriental consiste en un ritual.

Ritual que establece el tema de la obra, a la que se dirige como objeto de devoción.

Pero para que su voluntad se dirija claramente hacia lo que quiere representar no debe distraerse con nada, ni deseos ni pensamientos sobre uno mismo deben influir el camino hacia el objeto que “quiere” ser creado, y es “quiere” porque figura que sea el objeto artístico el que se revele al artista para que este le “cree”.

“ La unidad trascendental a la que se refiere el arte tradicional viene recogida por la secular elaboración platónica de la identidad ontológica entre bien, verdad y belleza, que lo bueno, lo bello y lo verdadero estén, desde una perspectiva trascendental, en pie de igualdad metafísica quiere decir que la constitución de la realidad llevada a cabo por tales ideas se articulará de modo que lo bueno aparezca como bello y ambos en su determinación de verdadero; o a la inversa, que lo verdadero sea la iluminación en la que luce lo bello y ambos la trabazón de la bondad epifánica del ser (...), el arte está comprometido fundamentalmente con lo bueno y lo verdadero, de la misma manera que al artista, en su labor específica no le son ajenas las ideas de bondad y verdad (...), según todo lo dicho, el arte es un trascendental: no es el hombre quien hace arte, sino más bien el arte se hace presente al hombre(...), es ese sentido el que preside y define al arte oriental, y es ese mismo sentido el que posibilita relegar y asemejar arte oriental con arte occidental.”⁸⁵

Esta necesidad de salirse del “yo” para poder crear significa que el artista debe convertirse en un espejo que refleje la percepción ausente de deseos y pensamientos que sean producto de la personalidad propia; esta debe ser anulada:

“La mente habrá de reflejar, como un espejo, lo que percibe, para luego plasmarlo sin intervención de la memoria reconstructiva, con la inmediatez que el contacto directo con el objeto permite... Conocer el objeto es aquí convertirse en él, anularse como

⁸⁵ ANTÓN PACHECO, J. A., *ARTE ORIENTAL, SÍMBOLO Y TRADICIÓN*, ED. UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SEVILLA, 2001, PÁG. 304.

sujeto en la medida de lo posible, preservar tan solo la distancia necesaria para el manejo del pincel, y esto tanto para la pintura como para la poesía.”⁸⁶

Desde el punto de vista de la observación, ¿qué es lo que ésta significa para el artista oriental chino y japonés?, ¿Hasta qué punto fundamenta su arte?, ¿Tiene su concepción algo que ver con lo que significa la observación para el artista occidental?. En el Bardo Thödol o Libro Tibetano de los Muertos, se explica que:

“En cuanto a la naturaleza propiamente dicha de la sabiduría, es lo que examina y analiza. En fin, todo lo que en nuestra corriente de conciencia tiene como función analizar, distinguir o examinar.”⁸⁷



Fuku Kensaku Kannon.
Laca seca.
Templo de Todai-ji, Hokkedo o Sangatsudo.
Periodo de Nara, [645- 794].

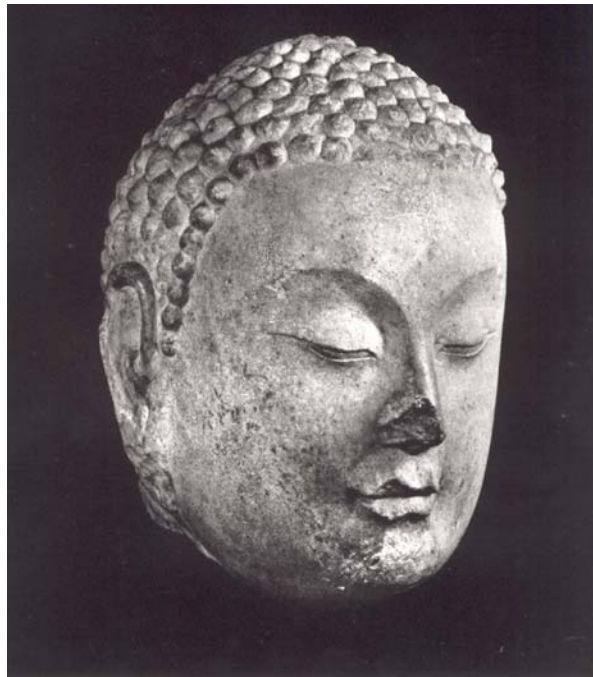
Al comenzar este estudio se desarrolló etimológicamente la palabra observación, concluyendo que los términos “análisis”, “examinar atentamente”, “estudio”, etc., tenían parte importante en su significado. La observación de la Naturaleza con esa particular forma de ver, que es a la vez meditación trascendente, hace que sus visiones u observaciones sean

⁸⁶ MAILLARD, C.,. *LA SABIDURÍA COMO ESTÉTICA: CONFUCIANISMO, TAOISMO Y BUDISMO*, ED. AKAL, MADRID, 1995, PÁG. 63.

⁸⁷ DARGYAY, E. K., *BARDO-THÖDOL*, ED. ARCA DE SABIDURÍA (EDAF), MADRID, 1997. PÁG. 39

consideradas como “visión penetrante”, o “visión profunda”, esta “visión penetrante” procede para el pensamiento búdico del ojo interno, más que del órgano de la visión como tal. Este es representado como el tercer ojo, el cual se sitúa en el centro del conocimiento, que el budismo sitúa en el centro de la frente, es justamente apreciable en esta bella escultura que transmite la serenidad del sabio que ve con el ojo de la sabiduría, y no con el órgano de la visión el cual está cerrado.

La conclusión razonable será que para el artista oriental la observación de la Naturaleza es tan fundamental e importante como que es la naturaleza de su sabiduría. Consecuentemente con ello se puede determinar que las obras de arte que abarcan estas culturas son reflejo de la observación natural propiamente dicha con los matices inmanentes a su propia idiosincrasia, y no se cae en error al terminar concluyendo que estas obras son fieles a la naturaleza desde la claridad con que se engrandece este pensamiento.



Cabeza de Buda.
Mármol blanco. Dinastía Sui [581-618].

4. 1. ARTE CHINO

4.1.1. Cronología

Período Neolítico	6000-2000 a. C aprox.
Cultura de Yangshao	
Cultura de Longshan	
Dinastía Xia	2205-1766 a. C
Dinastía Shang	1766-1122 a. C
Dinastía Zhou occidental	1122-771 a. C
Dinastía Zhou oriental	771-481 a. C
Anales de la primavera y el otoño	
Estados guerreros	481-221 a. C
Dinastía Qin	221-206 a. C
Dinastía Han	206 a. C- 221
Dinastías Septentrionales y meridionales	219-580
Septentrionales:	
Wei septentrional	386-532
Wei occidental	535- 554
Meridionales:	
Chin occidental	219-316
Chin oriental	317-419
Dinastía Sui	581-618
Dinastía Tang	618-906
Cinco Dinastías	907-960
Dinastía Liao	907-1125
Dinastía Song	960-1279
Song septentrional	960-1127
Song meridional	1128-1279
Chin	1115- 1234
Dinastía Yuan	1260- 1368
Dinastía Ming	1368- 1644
Dinastía Qing	1644- 1911
República de China	1912-1949
República popular de China	1949 hasta la actualidad

4.1.2. Breve descripción histórica de la tradición escultórica China

El gran territorio chino vió germinar y establecerse una civilización insólita, surgida de las tradiciones de las poblaciones agrícolas y estacionarias neolíticas que vivían en las regiones centrales del Shanxi, Shaanxi y Henan. Estas primeras poblaciones originaron la cultura Han, aunque con anterioridad se conocen otros pueblos que poblaron la nación china, como la cultura *Majiayao*, o como las culturas *Qijia* y *Huoshaogou*, lo cierto es que la civilización Han fue el origen más concreto de lo que hoy representa la civilización china. Las creencias de la dinastía de los Han fueron modificadas a su vez por las relaciones comerciales que esta mantenía con tribus vecinas.



Vasija trípode. Cerámica. III-II milenio.

Desde las épocas más remotas, que remiten a la cultura Majiayao, el hombre sencillo normalizará su existencia por la cadencia de la naturaleza con sabia armonía, este hecho tendrá su reflejo lógico en el terreno artístico, explicando así algunos rasgos específicos.

La cultura china, y concretamente su reflejo en el arte, conforma en su diversidad una unidad de notable equilibrio y medida, es un testimonio humanista, que con la complejidad de su geografía, y de las características de las tribus que la forman, ha ido a lo largo de los siglos poniendo de relieve una paradigmática cultura.



Jardín Liu. Suzhou.

Estas complejas características son puestas de relieve incesantemente en todas las manifestaciones culturales. Específicamente en la construcción de jardines, se hallan unas formas artísticas únicas; en estos el hombre observa la naturaleza tal como es, ya que estos mismos jardines son naturaleza viva en movimiento, y como en la naturaleza, se pliegan a sus leyes y a los propios ritmos de la vida natural. Los jardines chinos están concebidos para que en todas las estaciones puedan ser disfrutados, como si en vez de estar

en un jardín estuviéramos en la propia naturaleza recreándonos en su contemplación.

Con el arte chino se asiste al orden, al compromiso de estructurar, de articular; el artista chino posee una cualidad reguladora, hace brotar de un espejismo la vida, un cuerpo “vivo”. El artista accede al arte con toda la fuerza de su realidad, de sus creencias, se hace con las virtudes esenciales de la verdad de la Naturaleza.

Los principales elementos de la vida natural, como montañas y agua en todas sus formas, tienen un cometido importante en el arte oriental, que nos remiten al universo simbólico de los pueblos “en estado de Naturaleza” ⁸⁸ al que aludía Worringer; por un lado, la montaña es el símbolo de la estabilidad, es el símbolo del centro, y como tal es el nexo entre cielo y tierra, encarna la estabilidad dinámica.

Por otro lado el agua, con la elasticidad y versatilidad que le permite adaptarse a espacios enteros, mana por los pasajes de la tierra; obedece a la esencia de la vida, cambiante con los distintos elementos. Ambas dejan al sabio enredarse con el cosmos.

“En la capital del soberano chino perfecto, el gnomón no debe hacer sombra el día del solsticio de verano a mediodía. Dicha capital se halla en efecto, en el centro del universo, cerca del árbol milagroso “palo enhiesto” (Kien mu), donde se entrecruzan las tres zonas cósmicas: cielo, tierra e infierno.”⁸⁹

El hombre, junto con las plantas y los animales, es parte del mundo natural. Sin embargo, dispone de todos los sentidos para disfrutar del objeto artístico.

La consciencia de dignidad, lucidez, medida, distinción e intuición que está en los fundamentos del arte chino, dirige su virtud esencial en las formas artísticas con preponderancia de la línea. La realidad es conocida con un espíritu que le aproxima al esquema, a la síntesis, gracias al cual es

⁸⁸ WORRINGER, W., *ABSTRACCIÓN Y NATURALEZA*, ED. FONDO DE CULTURA ECONOMICA, MÉXICO, 1953, PÁG. 29.

⁸⁹ ELIADE, M., *EL MITO DEL ETERNO RETORNO*, ED. ALIANZA, MADRID, 1989, PÁG. 23.

aprehendido el ser esencial del objeto. Las capacidades que originan este proceso ampararán la génesis de la escritura, y con ella, los diferentes pasos en su evolución: pictograma e ideograma. Esto hará que la caligrafía, y un poco mas tarde la pintura, sean las señas más exaltadas de la creación artística.



Damas de la corte.
Terracota. Arte Tang.

No obstante, el escultor, en su anonimato, usará con gracia esta misma espontaneidad lineal, de forma que con la propia plasticidad que la línea tiene, envuelve el volumen conquistando unas formas y unos volúmenes que habitan el espacio transmitiendo las cualidades antes señaladas y que está en la esencia del arte oriental chino y japonés, es decir, el vago desconocimiento de lo inmóvil.

El escultor chino tiene una concepción del volumen determinada por la línea como ya se ha dicho, y en concreto la síntesis espacial que contempla en sus obras está delimitada por la línea curva o espiral. Importancia también ostenta la línea vertical y diagonal. La importancia de la línea vertical se

evidencia en las figuras de pie, siempre bien apoyadas, pero sobre todo en la arquitectura y concretamente en las pagodas, las cuales parecen ser la representación simbólica del “kien mu”, o “palo enhiesto”, al cual se hace referencia en un texto de Mircea Eliade, unos párrafos precedentes. Esta característica tiene que ver con concepciones substanciales como la del eterno retorno, la visión cíclica del cosmos que sustenta su filosofía, etc.

“La pagoda, como la *stupa*, era el relicario y , como tal, la fuente más poderosa de la sagrada presencia (o energía) en todos los centros religiosos. El contacto físico con la energía sagrada era prioritario en la práctica continental, según la cual, caminar en el sentido de las agujas del reloj alrededor de la reliquia, *stupa* o pilar central creaba energía y era fuente de bendiciones divinas.”⁹⁰



Liaodi Ta, “Pagoda para el control del enemigo”.
Dingxian, Hebei.
1001- 1055, Dinastía Song septentrional, [960-1126].

Según este mismo autor, la energía que supuestamente se genera con estos movimientos se puede remontar incluso a la “Creta de la Edad del Bronce”,

⁹⁰ STANLEY-BAKER, J., *ARTE JAPONÉS*, ED. DESTINO, BARCELONA, 2000, PÁG. 33

lo cual no deja de ser un paralelismo simbólico que hace de la raza humana una unidad conceptual con matices vinculados a las distintas geografías.

Con la llegada del budismo el arte chino y señaladamente la escultura se vio animada por un gran auge. En un primer momento fue dominada por influencias indias, de las que muy pronto se desligaría para fusionarse con sus propios orígenes o ecos originarios; al contrario que en otras culturas, el desarrollo de las diversas técnicas escultóricas, no va a determinar movimientos estilísticos diferentes, sino que serán las ideologías las que fundamenten los cambios estilísticos, cada nueva religión o filosofía determinará los cambios esenciales en las formas artísticas y en los motivos decorativos.



Vaso ritual de vino en forma de "t'ao-t'ie".
Bronce.
Arte Shang, [1766-1111 a. C].

Paulatinamente las preferencias por un animal o motivo geométrico varia de unas épocas a otras, y así, tanto la continua presencia de la máscara denominada "t'ao t'ieh", como otras y variadas formas animales van dejando

paso a formas puramente geométricas, e incluso a la desaparición completa de motivos decorativos, dando lugar al lenguaje de la forma pura.

En el transcurso de la historia del arte Chino, los artistas han producido esculturas de enorme calidad y excelente factura, sin embargo, en la mayoría de los casos en la China antigua, las obras deben su ejecución a creadores anónimos; esto puede deberse a que la escultura en China no era considerada como un arte noble, sino una maestría alienada de su condición manual, por lo que los nombres que aparecen como firmas en las figuras, suelen ser de aquellos que han ofrecido el dinero para pagarlas, por lo que en definitiva, el escultor es un mero artesano.

“Fue necesaria la renovación del pensamiento antiguo, de la filosofía griega, y especialmente la de Platón que sitúa la belleza en lugar tan elevado en la escala espiritual, para que en Italia y en ese mismo siglo XV se tornara a cobrar conciencia de la superioridad del artista. La prueba que podemos aducir aquí es la de que, hasta el Renacimiento, los artistas no firmaban sus obras. En toda la época romántica y gótica son muy raros los nombres escritos en la piedra como el de Gilibertus. Tampoco en el arte egipcio se mencionaba a ningún artista en Abu Simbel. Los artistas se consideraban sólo como buenos “fabricantes” que dominaban bien su oficio y que cumplían la función que se les había asignado.”⁹¹



Tigre. Bronce. Periodo de los reinos combatientes [S. V-III a. C].

⁹¹ HUYGHE. R- IKEDA. D., *LA NOCHE ANUNCIA LA AURORA*, ED. EMECE, BUENOS AIRES, 1985, PÁG. 275.

La actividad escultórica no era estimada como una creación libre y de alto nivel, a la manera en que era reconocida la música, la caligrafía o la pintura; por el hecho de que realizar una escultura solía implicar un trabajo manual sucio y arduo, en contraposición al ejercicio de la pintura o la caligrafía que eran labores espirituales, que unían la mano y la mente en un único movimiento con sentido.

“La realización de la obra escultórica es, de ordinario, trabajosa y no se compagina bien con la imagen de una nobleza o un alto funcionario cultivadores de la vida del espíritu a través de la música, la poesía y la pintura en un ocio fecundo.”⁹²

Asimismo las obras artísticas de este carácter solían estar relacionadas con el culto religioso, por lo cual carecían de un lugar en el ambiente cotidiano de los hogares de un cierto nivel económico y social, dando lugar a que de manera general no se hayan, coleccionado obras escultóricas en China.

En cualquier caso, no se puede establecer una distinción coherente entre las artes cultas y las populares, y por tanto, se hace necesario concluir, en este punto, que las diferencias son básicamente de elaboración, o de refinamiento más que de sofisticación o contenido, ya que las clases más humildes gustaban de las mismas formas artísticas, sólo que no podían pagar por ellas. La ley de la necesidad humana elemental es la misma para todas las clases sociales;

“... los usos y significado de las obras de arte nunca necesitan ser explicados, pues el artista no es distinto del hombre más que por la posesión de un conocimiento específico y una técnica específica”⁹³

Sin embargo, esto no implica necesariamente que las obras escultóricas chinas no estuvieran animadas de un espíritu similar al resto de las obras artísticas autóctonas chinas como es el caso de la pintura, la cual para los sabios chinos es una gran arte, al cual, dedican muchos esfuerzos intelectuales y técnicos, como el desarrollo de las técnicas de la tinta.

⁹² BOZAL, V., *HISTORIA DEL ARTE. LA ESCULTURA*. TOMO II, ED. CARROGIO, BARCELONA, 1983, PÁG. 324.

⁹³ COOMARASWAMY, A. K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, ED. TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, 1983. PÁG.19



Camello
Terracota. Arte Han.

Como ya se expresó en la introducción de este capítulo, las generatrices estéticas de una cultura afectan por igual a todos los medios de expresión artística. Esta razón, hace que cualidades de la caligrafía sean encontradas y animen la escultura, tanto en su vertiente cerámica o de figuras en terracota, como en los bronce, o en la escultura en piedra.

Por esta razón, al estudiar las cualidades de la caligrafía como el ritmo, el trazo, y el vacío, se encuentran correspondencias en la escultura. Así como en la caligrafía y la pintura, ninguna línea puede ser corregida, ya que tratan de seguir los consejos de Shih T'ao acerca de la pincelada única:

“Un hombre debería ser capaz de mostrar el universo en una sola pincelada con una idea claramente expresada y una ejecución bien hecha.”⁹⁴

⁹⁴ RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002; CIT. SHIH- T'AO: LA PROFUNDA LEY DEL UNIVERSO. PÁG. 93.

En la escultura, aunque con las dificultades inherentes al material, también el escultor tratará de mostrar su idea con un modelado, o ejecución fresco, espontáneo, casi inmediato, sin correcciones, y así las pequeñas figuras de terracota se presentan ante el espectador con la gracia y la vida de lo espontáneo, de lo vivo. Sin embargo esta espontaneidad, no significa, ni en pintura ni en escultura, una acción irreflexiva, en el arte chino más que reflexión lo que existe es un estado de ánimo en el que uno se funde con el todo:



Actor de carácter. Terracota. Dinastía Yuan, [1271-1368].

“Al planear una composición se ha de buscar el *shib*, la fuerza del movimiento. (...) cuando uno se prepara a poner tinta en el papel, debe sentir en su muñeca un poder semejante al universo creando vida. Sale de uno libremente sin obstrucción ni deliberación. (...) Éste es el momento de la creatividad, cuando mente, mano y pincel trabajan al unísono. Tal como lo dice Weng Cheng-Ming, “cógelo, captúralo al momento antes de que se desvanezca, pues la velocidad es esencial para lograr la fuerza

de movimiento”. (...) Una vez que ha llegado la inspiración ya no puede ser detenida, pues las exigencias de la expresión son muy insistentes. (...) Así, donde hay fuerza vital, también hay movimiento. (...) Por tanto, para expresar la vida de las cosas es necesario tener fuerza de movimiento. Cuando la fuerza vital está en circulación, la fuerza de movimiento está en armonía con ella. Así, esta fuerza vital y la fuerza de movimiento provienen de la misma fuente. Dejádla que salga y fluirá con naturalidad y con graciosos movimientos.”⁹⁵



Figura de una dama de pie
Cerámica
Dinastía Han, [206 a. C.- 221].

Por lo tanto, el trazo correspondería en escultura con ese hacer que pone de relieve la fuerza de movimiento y la fuerza vital que revela la armonía. La gracia de las figuras chinas del tipo mingqi, revelan esta fuerza de movimiento, que corresponde a las pinturas, y revelan también una acción en la ejecución, directa, consciente y decidida, en la que no hay lugar para la vacilación.

⁹⁵ RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002; CIT, SHEN TSUNG-CH' IEN: EL ARTE DE LA PINTURA, PÁG. 132-133.

Una cualidad importante en la escultura china es la que hace referencia a la estructura compositiva. La escultura en China revela el gusto por el orden, por la estructura, desde los vasos rituales en bronce, hasta los pequeños mingqi, en la composición, y en la estructura responden a unas pautas determinadas, a un gusto porque cada cosa esté en su sitio, no hay lugar para el caos. En un texto, también referido a la pintura, el mismo Shen Tsung-Ch'ien dice:

“Así como una tela tejida consta de trama y urdimbre, la pintura consta de líneas verticales y horizontales. Los árboles de una hondonada tienen cada uno su textura; sin embargo, todos ellos combinados presentan una textura uniforme. Las rocas de una colina tienen sus venas propias, pero las rocas como conjunto también tienen una vena que las unifica. Al hacer una pintura uno debe dar unas pocas pinceladas como patrón. Así, aun cuando una colina esté cubierta por los arbustos y árboles más diversos, en ellos deberá haber una textura consistente sin líneas que desarmonicen. Las ramas de un árbol, por ejemplo, se estiran en todas direcciones, mientras que las hojas muestran la cara o el envés. Empero, en un bosque real puede verse que, en medio de la maraña de ramas y troncos, todos revueltos, hay una estructura consistente. Toda hoja o rama está relacionada con el resto. Esto es la textura. Este tipo de textura es evidencia de vida. Una pila de madera cortada no tendrá esa textura consistente, pues está muerta.”⁹⁶

La estructura en el caso de una pintura la crea el pincel, según dijo Hsieh Ho en el periodo Ch'i Meridional, en el caso de la escultura, ¿qué crea la estructura?, o mejor, ¿de qué se vale el escultor para crear la estructura?. La estructura de una escultura, desde el punto de vista de su propia terminología, es su base, su cimiento, una mala estructura y la escultura se cae, no solo físicamente sino que conceptualmente no tiene razón de ser.

⁹⁶ RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002; CIT, SHEN TSUNG-CH'IENT: EL ARTE DE LA PINTURA, PÁG. 135-136.



Maqueta, de vivienda
Cerámica decorada. Arte Han.

Esta estructura, que es el principio del orden de cualquier escultura, se hace con un dominio firme de los armazones, del esqueleto mismo de la escultura. Pero en el caso de pequeñas figuras como los ming chi, la estructura la establece la forma dinámica y ordenada en la que se disponen los volúmenes, o las líneas y que hace que la escultura se entienda como tal.

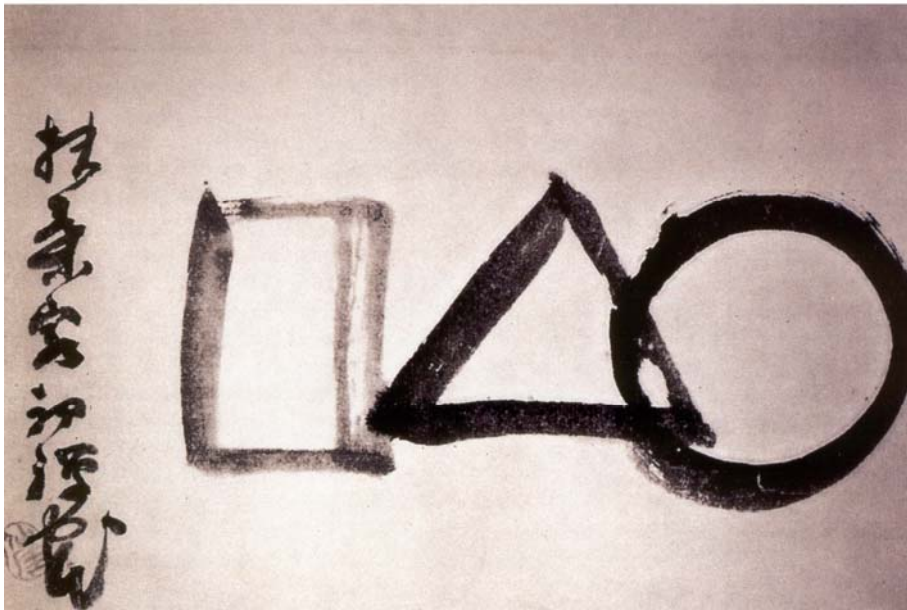
“La circulación del ch’i (vibraciones, energía vital) produce el movimiento vital.
El pincel crea estructura.
Dibujad la forma conforme al objeto.
Aplicad el color de acuerdo con la naturaleza del objeto.
Organizad la composición con los elementos en sus lugares apropiados.
Al copiar, intentad transmitir la esencia de los métodos del maestro.
Todos excepto el primero se pueden aprender y practicar hasta conseguir la maestría.
Pero para tener la destreza de poner de manifiesto aspectos del ch’i, se tiene que haber nacido con ese don.”⁹⁷

Otro aspecto fundamental de la estética china tiene que ver con el término vacío. En Occidente, lo vacío es lo contrario de lo lleno, donde no hay nada; el vacío, por tanto, tiene por su contenido conceptual de “ausencia”, unas implicaciones negativas que hacen que estéticamente haya estado anulado como estrategia o recurso estético. Sin embargo, en China, el vacío no tiene un significado negativo, sino que está en igualdad de condiciones frente a lo

⁹⁷ RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002. PÁG. 172-173.

lleno, o lo pleno. Se debe entender que en China ser y no-ser son dos caras de la misma moneda, y no se anulan sino que se complementan, con lo que a la hora de representar, uno u otro se utilizan sin tensiones.

La estética china está aparentemente plagada de contradicciones, es decir, ellos dicen, si quieres plasmar la simplicidad, pinta la complejidad, si quieres plasmar lo pleno, pinta el vacío. Pero, ¿es esto una contradicción?, ¿no están diciendo en el fondo que lo que aparentemente son contrarios, en realidad son conceptos complementarios, que forman una unidad?. El artista chino busca plasmar la fuerza vital, y esta se encuentra en la unidad ordenada del todo que es la naturaleza. El reflejo de este pensamiento esta condensado en la obra del monje Sengai, “ El Universo”, que se reproduce a continuación: tres formas geométricas puras que se entrelazan, con una cierta ironía, son la síntesis de la vida entendida como el todo que es el Universo.



El Universo, pintado por el Monje Sengai (1750 –1837).

Una de las razones por las que la escultura no es considerada una bella arte a la manera de la pintura, se debe al hecho de que conceptualmente hay una falta de tensión entre lo representado y la representación, entre forma y

materia, [en palabras de Valeriano Bozal]: “entre lo simbolizado y el símbolo”.

“Al estar en reposo, la mente del sabio se convierte en el espejo del Universo, en el reflejo de toda la creación.”⁹⁸

Es decir, el hombre chino vive en una relación de armonía con la naturaleza, no tiene la necesidad de trascender a la materia, por eso no hay esa tensión entre el objeto real y el representado, y además la obra de arte es creada sobre la base de compromisos circunstanciales del artista o de la sociedad, es el producto de una necesidad humana concreta.



Vaso tipo "Yu". Bronce. Arte Zhou o Cheu, [fines del s. XI a. C].

Esto explicaría a su vez el motivo por el cual no se han encontrado esculturas que representen reyes, emperadores o emperatrices; el artista chino pretende vivenciar la naturaleza tal cual es, el arte no trata de dominar a la naturaleza para ponerla al servicio de nada distinto de ella misma, sino captarla en su vida propia.

⁹⁸ COOMARASWAMY, A. K., LA DANZA DE SIVA, ED. SIRUELA. MADRID, 1996, PÁG. 25 DE CHUANTG TZU.

El interés esencial de este estudio se centra en la importancia de la observación como medio de conocimiento del mundo, fundamental para la escultura, en concreto. A continuación un texto revela la importancia de ésta para el artista oriental:

“La naturaleza del mundo es infinita, especialmente cuando se ve a través de las pinturas, en las que sólo la observación sutil lo puede apreciar. Ocurre, sin embargo, que esta observación sutil no es para mentes superficiales y de poca cultura. A menos que uno se ayude con lecturas, la mente permanecerá ignorante y superficial, sin la profundidad de los pensadores, o vulgar, sin el sabor de los poetas.”⁹⁹

Seguidamente se estudiarán los tipos fundamentales de escultura que se han encontrado en la civilización china y que se han dividido en tres conjuntos fundamentales; se empezará por el estudio de la escultura funeraria, ya que representa en sí misma un estilo, y una norma más o menos común a lo largo de la geografía china, por otro lado, la escultura religiosa, budista y taoísta constituye otra forma de arte característica, y para terminar se dedicará un apartado aparte a la tradición del bronce, ya que está constituye un capítulo especial dentro de lo que es la escultura tradicional, con unas características y cualidades específicas y muy particulares.

⁹⁹ RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002. PÁG. 166.

4.1.2. a. Tradición funeraria

Como otras grandes culturas antiguas, la cultura china es imponente en su tradición funeraria. Ésta, está llena de mitos y símbolos que la hacen especialmente atractiva. Y a pesar de que el conocimiento acerca de ella va aumentando, a medida que los hallazgos van prolongándose en el tiempo, cada vez vuelve a sorprender por las capacidades de este pueblo de crear una cultura tan rica, con unas formas artísticas elaboradas y una delicadeza en la ejecución, a la que en términos de igualdad es difícil encontrar paralelo.

La tradición funeraria viene determinada por la costumbre, remota, de depositar en los enterramientos objetos valiosos junto con objetos de uso cotidiano que el fallecido fuera a necesitar para sobrevivir en el más allá; a su vez íntimamente relacionada con la creencia en un mundo de los muertos en donde se vive en una condición imprecisa y que deviene entre las exigencias de la vida corporal, y la vida espiritual. De esta manera, el estudio de los enterramientos pone de manifiesto la concepción espiritual y religiosa que tenía cada cultura, y además la importancia y la atención que ostentaban y dirigían a los objetos que se han encontrado en los enterramientos.

Concretamente en China, el culto a los muertos se mezcla con el culto a los antepasados, y significaba una unión entre el pasado y el presente, un eje de continuidad de la identidad familiar, y por tanto su proyección cultural, social y por ende nacional. Hoy en día, el culto a los antepasados, sigue constituyendo en China un eje importante de su cultura.

Para ofrendar a los antepasados, los familiares oficiaban ritos en el templo ancestral, y en la intimidad familiar en un lugar dispuesto con esa intención.

Al hablar de escultura funeraria, no hay que obviar el hecho de que dentro de lo que se conoce por tal, habría que incluir una serie de objetos que si bien no son esculturas, si tienen un carácter puramente escultórico.



Cántaro con estrangulamiento
Cerámica pintada
[III-II milenio].

Estos objetos son recipientes rituales en bronce, jade, marfil y laca. Tienen unas formas características, completas, llenas, y tanto por su forma como por su función, representan un paso fundamental en la evolución china de la escultura. Una razón para que sea considerada así, está en la circunstancia de que el proceso para la elaboración de estos broncees necesitó de unas técnicas de fundición muy elaboradas, que posteriormente facilitarían la incorporación de estas a la fundición de las esculturas propiamente dichas. Al estudio pormenorizado de este proceso en términos escultóricos, que no históricos, se dedica un capítulo más adelante.

Los objetos funerarios sufrieron modificaciones a lo largo del tiempo influenciadas por los distintos pueblos que se turnaron en el poder, no sin violencia. Este es el caso de los broncees rituales o vasijas para los ritos, que

paulatinamente perdieron la función de recipiente para convertirse en objetos ligados solamente al culto.

La función puramente ritual y estética, es tan evidente en algunas de las vasijas rituales en bronce encontradas en las necrópolis que las distintas partes de las piezas están soldadas, anulando cualquier tipo de utilidad en la práctica, aunque sí sigan teniendo una utilidad simbólica. Es decir, en ocasiones cuerpo y tapa están soldados impidiendo su uso. Esto demuestra que las broncees estaban hechas de una sola pieza. También se han encontrado, redundando en este hecho, vasijas de bronce sin fondo, y broncees con marcados defectos de fundición.



Corral de ovejas
Terracota
Arte Han.

En un primer momento en la historia de la Escultura China dentro del capítulo de la escultura funeraria, se hallarán unas primeras figurillas de arcilla que representan ídolos con rasgos humanos, y con un claro carácter religioso-ritual. En realidad, son los llamados *ming chi* o *ming qi*, los sustitutos, de los que se hablará más adelante.

“En la necrópolis de Zaomiao, cerca de Tongchuan (Shaanxi oriental), en las sepulturas de este período[dinastía Chin], así como también en algunas otras de la misma época de Xicun y Bachidun, aparecen por primera vez los objetos de sustitución (o mingchi) que representan en miniatura los bienes que poseía en vida el difunto: al principio, estos mingchi tienen forma de pequeños graneros de cerámica, estatuillas antropomorfas de terracota o de piedra, con los cabellos recogidos en un moño al lado derecho de la cabeza y carros tirados por bueyes de terracota.”¹⁰⁰

Las primeras dinastías tradicionalmente reconocidas como tales, son la dinastía Xia y la dinastía Shang. En lo que a arte funerario se refiere, la dinastía Shang brinda muchos e importantes ejemplos. Tradicionalmente la dinastía Shang comienza alrededor del año 1523 a. C. se conoce de esta época la fusión del bronce y se han encontrado huesos oraculares, de los que luego se derivará la escritura ideográfica del estilo que reflejan las inscripciones en los huesos.



Inscripción adivinatoria
Hueso
Época Shang, [1766-1111 a. C].

Con la dinastía Shang en los siglos XIII y XI a. C. se localizan esculturas en mármol y vaciados en bronce, que manifiestan unas formas cerradas, recludas en el bloque original del material; los detalles están someramente insinuados en los sencillos contornos dentro del conjunto, algunos de ellos son meros grabados o sencillamente relieves planos, sobre los que se transparenta una subordinación a la identidad total de la composición.

¹⁰⁰ CIARLA, R., *GUERREROS DE TERRACOTA*, ED. LIBSA, MADRID, 2006. PÁG. 56.



Lechuza.
Vaso ritual del tipo "tsun"
Bronce
Arte Shang, [1766- 1111 a. C].

Las decoraciones que se encuentran subordinadas a la escultura principal, suelen ser de origen abstracto y en algunos casos repiten los motivos decorativos que ya se encuentran en el Neolítico, y que se pueden localizar también en las vasijas de bronce que en esta época eran fundidas en la mayor parte de los casos como recipientes rituales; tienen como motivo básico los animales, y dentro de ellos habitan, los animales “realistas” y los animales míticos. Puesto que los vasos tenían una función ritual es de suponer que estas decoraciones tuvieran un cometido representativo-ritual. Los animales míticos se encuentran de manera casi omnipresente en las decoraciones de los vasos rituales, así como de otros símbolos con una función religiosa.

Así por ejemplo, la máscara “t’ao-t’ieh”, representa dentro del Universo simbólico chino un hito hasta el momento teñido de un cierto oscurantismo

ya que a ciencia cierta no se puede comprender su cometido aunque los indicios señalan hacia una función de protección, pero incluso también puede indicar o simbolizar la glotonería como indica Mary Tregear:

“La omnipresente máscara *t’ao-t’ieh*, con sus ojos salientes y su feroz mandíbula superior, debía representar alguno importante de entre los rituales, de los que sabemos que tenían como objeto sacrificios sangrientos; se ha supuesto que podía tratarse de un símbolo de la glotonería o simplemente de una máscara terrorífica.”¹⁰¹

No obstante, esta máscara aparece de manera reiterada en los objetos rituales de la escultura china lo que da una idea de la importancia que se le atribuye. La máscara en sí consta de unos ojos salientes y una feroz mandíbula superior lo que le da un aspecto feroz y por este es por lo que se piensa que sería capaz de disuadir a los espíritus malignos de que se acercasen; y es por esto por lo que algunos investigadores creen que este símbolo tenía un gran poder de protección hacia las personas que participaban en el rito o que tuvieran este símbolo en sus hogares.

Los vasos rituales destacan por una concepción firme de los volúmenes caracterizados por el desarrollo de unas formas rotundas, categóricas.

Las esculturas funerarias, tienen unas dimensiones que oscilan entre los quince centímetros y medio metro, tienen un carácter monumental, bien por la rotundidad de la forma, bien por la “presencia” tan potente con la que están impresas. Son esculturas que evocan un formalismo carente de ligereza y flexibilidad, están envueltas en una halo de hieratismo. Su función no es la representación como tal, sino una presentación.

Decidir cual era el destino de estas esculturas es una simple especulación, por que cuando fallecía un rey o emperador eran arrancadas de su entorno original para introducirlas en las tumbas. Las obras reproducen animales como lechuzas, búfalos, y animales quiméricos también se encuentra, con frecuencia, la figura humana. Se han hecho conjeturas acerca del destino

¹⁰¹ TREGEAR, M., *EL ARTE CHINO*, ED. DESTINO, BARCELONA, 1991. PÁG. 25-28

final de estas figuras y con respecto al contenido simbólico que encierran éstas y las vasijas halladas con ellas, pero aún hoy no se sabe con certeza.

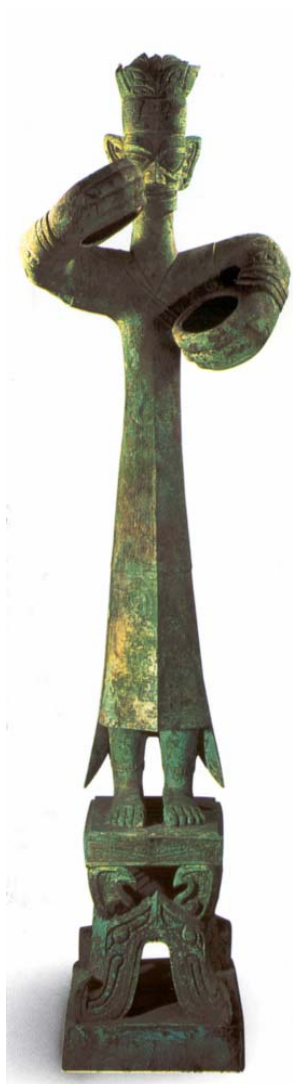
Detalle de máscara t'ao- t'ieh
Vaso ritual de bronce
Arte Shang, [s. XIV a. C].



Diseño de máscara tao-t'ieh .

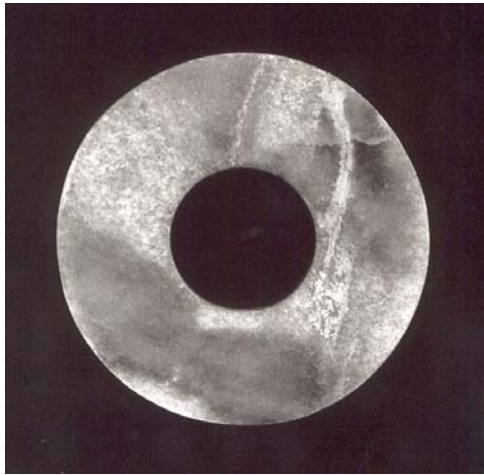
Máscara tao t'ie.





Estatua. Bronce. S. XII a. C.

Consideración similar merecen otros objetos rituales que también aparecen en las tumbas; estos son puñales, hachas, cuchillos, discos agujereados, llamados *bi* o *pi*, por los chinos, o las tablillas rectangulares que tenían tres agujeros para colgarlos de la cintura, llamados *dagui*. Todos estos objetos, de jade, que fueron encontrados en su mayoría en tumbas ya eran trabajados en el Neolítico. Sorprende saber que a pesar de la dificultad que entraña el trabajo del jade, desde tiempos tan tempranos éste fuera trabajado con tan alta calidad.



Disco ritual "pi".
Jade.
Arte Zhou, [1111-221 a. C].



Disco ritual "pi".
Jade.
Arte Han, [206 a. C-221].

El *pi*, símbolo ritual por excelencia, es en China una de las formas más veneradas del arte del Jade. Es encontrado desde el Neolítico. Tradicionalmente se cree que simboliza el Cielo y esta por tanto en oposición al símbolo *ts'ong* que encarna la Tierra. El *pi* servía en los ritos funerarios, de hecho muchos se han encontrado en las tumbas aunque ciertamente no se sabe muy claramente su función. Estos objetos se cree, también que eran entregados como emblemas en ciertas circunstancias.

El símbolo "*ts'ong*" símbolo de la Tierra se presenta bajo la forma de un tubo cilíndrico encastrado en un paralelepípedo rectangular de sección cuadrada.

Andando el tiempo, en la dinastía de los Zhou se encuentran en las tumbas, más esculturas que representan animales, que reflejan un cierto empobrecimiento porque carecen de la perfección técnica de los Shang, y que se hace patente en los bronce rituales y en esculturas que han llegado hasta la actualidad; reflejan estas figuras un modelado tosco, pero henchido de una gran tensión y energía.



Símbolo ritual "yong".
Jade.
Arte Zhou, [1111-221 a. C].



Cabeza. Bronce. S. XII a. C.

Las razones primordiales que indujeron la creación de obras plásticas destinadas al culto funerario son: por un lado la necesidad de salvaguardar las tumbas de influencias lesivas, y por otra parte la también exigencia de suministrar al muerto aquello a lo que estaba familiarizado en su vida en la tierra.

Bajo otro aspecto, esta creación de obras artísticas funerarias se relaciona con el hecho demostrado de la existencia de sacrificios humanos en épocas neolíticas de la historia China, bajo dos perfiles, que tenían que ver con la práctica de ciertos cultos en los que se hacía una ofrenda que tomaba forma en el sacrificio de, usualmente, prisioneros, o bien del sacrificio de las viudas y todos aquellos seres queridos de los que el difunto no se quería desprender en su vida de ultratumba.



Acróbatas.
Bronce.
Arte Zhou tardío.

Poco a poco, estas operaciones fueron sustituidas por la incorporación en el ajuar funerario de figuras en madera o modeladas en arcilla. Sucedió aproximadamente desde el siglo VI a. C, correspondiendo con la época final de la dinastía de los Zhou, el que las figuras son producidas a escala más reducida, probablemente influenciada por la moral confuciana. Confucio, que vivió entre los años 551 y 479 a. C., influyó en la vida artística, tanto en el ámbito temático como en el de los fundamentos estéticos y formales. Valoraba la vida social como garante de una vida espiritual sana; quien estaba en armonía con la sociedad estaba en armonía consigo mismo y con la naturaleza, debiendo para ello regirse por unas normas morales y éticas claras, y en este caso era el arte el que mejor podía expresar la armonía interna del artista y del hombre.

En 1974, se originó una clara inquietud en torno a los conocimientos sobre la escultura funeraria conocida hasta entonces en el arte chino, esta inquietud vino dada por el descubrimiento insólito de todo un ejército de figuras de arcilla en tamaño natural, que “defendían” el formidable mausoleo del primer emperador de China, Qin Shihuang Di o Shih Huang Ti.

El estudio de estos hallazgos descubrió que, este emperador hizo disponer en once pasillos subterráneos, un ejército completo de soldados a pie, con oficiales y carros de combate tirados por caballos; también había arqueros y luchadores y una central de mando, la estimación más aproximada acerca de la cantidad de figuras que están enterradas ronda las 7000 figuras de guerreros. Sin embargo en las crónicas de la época no aparece la descripción de los guerreros y sí de lo que era el enterramiento en sí.

“En el noveno mes el Primer Emperador fue sepultado en el monte Li, que en los primeros días de su reinado, (246 a. de C), había ordenado excavar y preparar para este fin. Más tarde, una vez consolidado el Imperio, (221 a. de C), utilizó su ejército en número de setecientos mil hombres, para excavar hasta los Tres Manantiales (o sea, hasta encontrar agua), y aquí se colocó un cimiento de bronce donde quedó instalado el sarcófago. Extraños objetos y joyas de valor se recogieron de los palacios y de diversos funcionarios y transportados y almacenados en grandes cantidades. Se encargó a los

artesanos que construyeran ballestas mecánicas, para que, si alguien entrara, descargasen inmediatamente sus flechas. Se construyeron réplicas de palacios, torres y cientos de oficiales, así como instrumentos extraños y objetos maravillosos. Se utilizó mercurio para dar forma a los cientos de ríos, el río Amarillo y el Yangzi, así como los mares, realizándolos de tal manera que parecía que fluía el metal de uno a otro con mecanismos. En el techo se dibujaron las constelaciones del cielo, y en el suelo, las divisiones geográficas de la tierra. Se fabricaron candelas con grasa del hombre-pez (león marino), calculadas de tal modo que durasen un largo periodo de tiempo.”¹⁰²



Búba.
Terracota pintada.
Arte Han, [206 a. C.-221].

Se cree que los modelaron y esculpieron alrededor de los años 240 y 210 a. C, fueron configurados mediante algún procedimiento de elaboración mecánica, entendida está como una elaboración en serie y muy planificada. Los rostros de los guerreros parecen haber sido modelados del natural porque reproducen rasgos individuales de gran realidad e independencia por lo que, de alguna manera podían haber sido retratos de personas presentes en aquella época.

¹⁰² SIMA QIAN., *SHIJI (REGISTROS HISTÓRICOS)*, 145 A C. DEL LIBRO DE FOSSATI, G., *CHINA*, ED. MONDADORI, MADRID, 1992, PÁG. 32.

En otro pasaje de los Registros Históricos de la época se relata como fueron sacrificados todos los artesanos para asegurar la privacidad del enterramiento y prevenir saqueos:

“El Segundo Emperador dijo: ‘No es conveniente que las concubinas de mi difunto padre, que no tienen hijos, deban ahora abandonarlo’, y, en consecuencia, les ordenó que acompañaran al monarca difunto al mundo que sigue a éste; y aquéllas que así murieron fueron muy numerosas. Una vez que el entierro hubo terminado, alguien sugirió que los obreros que habían construido los mecanismos y oculto el tesoro conocían su gran valor y que, por lo tanto, faltarían a su compromiso de guardar silencio. Así pues, apenas concluida la ceremonia y la vía de acceso al sarcófago había sido cerrada por su lado más interior, se dejó caer la puerta exterior que conducía a aquel camino y, de este modo, ninguno de los obreros logró salvarse. Alrededor se plantaron árboles y hierba para que el lugar pareciese como restos de la montaña.”¹⁰³

El ejército de terracota supondrá una novedad en el ritual del enterramiento. Este cambio significa la equiparación de hecho de la figura en barro con la del sirviente muerto; desde esta concepción cada uno de los guerreros es de por sí un símbolo, y por este motivo son desde el punto de vista de la estética, una presentación, no una representación independientemente del hecho de que traten en muchos casos de modelar retratos mas o menos fieles al natural, indicando una capacidad de observación elevada.



Ejército de Qin Shi Huang. Terracota pintada. Arte Qin, [221-206 a. C].

¹⁰³ SIMA QIAN., *SHIJI (REGISTROS HISTÓRICOS)*, 145 A.C. DEL LIBRO DE FOSSATI, G., *CHINA*, ED. MONDADORI, MADRID, 1992, PÁG. 32.

Hasta el momento no se han encontrado restos humanos que atestigüen que fueron enterrados allí sirvientes, artesanos y concubinas, por lo que este ejército es el símbolo claro de esa antiquísima y dramática costumbre que fue cayendo en desuso. Como ha sido dicho con anterioridad, las estatuas están realizadas con sumo realismo y una gran minuciosidad en los detalles, que no cae sin embargo en el recargamiento inútil. Solemnes y marciales en el porte como es propio de los miembros de un ejército imperial, los guerreros son de altura algo mayor respecto a la estatura humana: los ejemplares de pie alcanzan los dos metros, mientras que los arqueros arrodillados miden 1,20 metros y su peso oscila en torno a los 150 kilos aproximadamente. Las facciones del rostro, la mirada, los peinados y otros muchos detalles de la cabeza y el cuerpo son tan perfectos que permiten intuir la pertenencia étnica de los distintos soldados, de hecho cada estatua reproduce rasgos diversos, y también los equipamientos militares y los arreos de los caballos reflejan fielmente la realidad, poniendo nuevamente de relieve esa capacidad de observación. Las estatuas estaban pintadas de distintos colores, hoy son solo visibles vestigios de los pigmentos utilizados. La realización del ejército de terracota requirió un esfuerzo enorme, pero a la vez resultó de un trabajo frío y repetitivo que respondía seguramente a lo que del escultor se esperaba en aquel momento, en este ejército de terracota no hay una búsqueda de la obra de arte por sí misma.

“La inexistencia en China de una escultura monumental hasta la época Han es un fenómeno específicamente estético: nadie supo, o nadie quiso ver, que una sola escultura podía expresar en su singularidad toda la fuerza del poderoso ejército imperial: de ahí el recurso al número.”¹⁰⁴

Hasta el descubrimiento del ejército de terracota, las teorías discutidas acerca del arte chino departían sobre la defensa de la supuesta abstracción en la obra de arte china desde sus comienzos; este descubrimiento desbarató estas presunciones haciendo ver que contrariamente a lo que se pudiera haber pensado, la escultura china evolucionó desde un realismo sorprendente, y que siglos mas tarde creció hacia una forma de abstracción

¹⁰⁴ BOZAL, V., *HISTORIA DEL ARTE. LA ESCULTURA. TOMO II*, Ed. CARROGIO, BARCELONA, 1983, p.329.

muy particular, porque el escultor chino dota a la forma de las características psicológicas que dominan a su pueblo, en las cuales, la noción de cambio, movimiento y vacío son muy especiales, y por esto producen unas obras tan particulares.

De la misma manera que se produjo este hallazgo es previsible que se produzcan otros que en cierto sentido modifiquen las proposiciones que con respecto al arte funerario y arte popular chino son supuestas hoy en día.



Soldados de caballería.
Cerámica pintada. Dinastía Han.

A este respecto, se produjo nuevamente, un hallazgo en 1980 a unos metros del túmulo del primer emperador chino, que correspondía a dos carretas de viaje, “carrozas de reposo”, con un tamaño que es la mitad del natural, modeladas con gran realismo y vaciadas en bronce, constan de cuatro caballos y un cochero, son fieles al natural; específicamente habrá que señalar que: la más pequeña es llamada “carro alto” o “gaoche” y que precedía a otra de mayor tamaño que se denomina “carro de la tranquilidad” o “anche”. La mayor está constituida por 3462 piezas de metal fundido ensambladas entre sí con diferentes técnicas como encaje, soldadura, remaches, espigas de fijación entre otras. Algunos elementos de los que está compuesta son de bronce, oro y plata.



Replica de una cuádriga o liche (carro de guerra o de reconocimiento).
Bronce.
Dinastía Qin.



Arquero. Terracota. Arte Qin

Con la dinastía Han se asiste a un cambio estilístico en todas las formas de arte y que se cierne también sobre la normativa propia a las esculturas funerarias, esta modificación toma su cariz en la escultura determinando una paulatina depuración de las formas que se encaminan hacia el esquema, con

lo que las figuras tienden de manera evidente hacia una síntesis formal. Corresponden a esta época las esculturas que se encuentran en las tumbas del general y ministro de estado Zhou Po, cuyo mausoleo cuenta con alrededor de 1500 figuras, descubierto en 1984. En este caso las figuras tienen unos 50 cm de altura, y se observa en ellas un modelado esquemático y conciso si entramos a compararlas con las figuras del mausoleo de Qin Shihuang.



Jugadora de polo.
Terracota decorada.
Arte Tang

En el interior de la tumba de uno de los generales del emperador Wu-ti y en galerías adyacentes hay una serie de figuras o sustitutos, llamados “mingqi” u “objetos para los resplandecientes” o los antepasados, estas figuras se reproducían en diversos materiales, además de en arcilla cocida, como el bronce, el jade o la madera; sus dimensiones, rara vez, excedían los 50 cm. Su temática se basa en los hábitos de la vida china. Entre estas estatuillas podemos encontrar modelos de construcciones típicas de la china de la época.

El término ming chi, en chino tiene dos acepciones. Como se muestra en el párrafo precedente, “objetos para los resplandecientes”, sería uno de los significados, pero también “artículos brillantes”; otra acepción sería la que hace referencia a su significación simbólica llamada “artículos del espíritu”. En cualquier caso, los mingqi son un conjunto de figuras y enseres que se encuentran en los enterramientos; vendrían a ser lo que los exvotos son en el mundo occidental.



Hechicero.
Terracota pintada.
Arte Han.

La evolución en el estilo de las figurillas de la clase mingqi es hasta cierto punto clara, por la razón de que las encontramos en todas las tumbas acompañando al muerto fundamentalmente desde el fin de los sacrificios

humanos, y están condicionadas por el estilo propio de cada dinastía; en la dinastía Han (206 a. C.-221) las figuras se ven bellas en el trazo, con volúmenes rotundos, son sin embargo, delicadas y con tendencia clara a la forma envolvente, a la curva.

El periodo de las dinastías septentrionales y meridionales, también conocidas como los Tres Reinos y las Seis dinastías (o, las dinastías Wei y Chin), está determinado por el conocimiento del budismo que comienza a tener una cierta relevancia y que contagia unas formas artísticas transmitidas por los monjes indios. Sin embargo en lo que a las figuras funerarias se refiere, la tradición sigue fiel a unas pautas determinadas.



*Grupo de cómicos.
Terracota. Arte
Tang*



Ayudante femenina.
Cerámica con la
vestimenta esculpida.
Arte Han, [206 a. C.-
221].



Caballo, mingqi.
Terracota pintada. Dinastía Sui, [581-618].

En la breve dinastía Sui (581- 618), se tenderá estilísticamente hacia un tipo de figuras recubiertas de un vidriado color crema, que pondrá de relieve una suavidad en el modelado que determina una visión casi etérea de las figuras; y en la plenitud escultórica de la dinastía Tang (618- 906) encontramos el

vidriado a tres colores llamado “*sancai*” y que denota una gran capacidad de observación que puede ser realizado ocasionalmente por un toque humorístico, muy propio del sentido C’han de la vida. Este modelo de estatuillas en muchos casos era producido en serie, se cree que debía de haber talleres enteros dedicados a su elaboración. Durante la época de las Cinco Dinastías (907- 960), la evolución de las figuras irá hacia una recta elegancia y hacia una pequeña abstracción sin dejar por ello de ser esbeltas.



“*Fei ma*” o *Caballo volador*. Bronce. Arte Han.

Durante la dinastía Han el escultor prescinde de la compleja decoración en la superficie, que, por ejemplo, se observa en los bronce rituales de épocas precedentes, para expresar el dinamismo interno de la obra, éste dinamismo surge del mismo volumen, encerrado en una línea, como ejemplo característico de esta evolución hacia la sencillez escultórica se puede entender la escultura conocida como el “caballo volador”, en chino “*fei ma*”, ésta fue encontrada en el año 1969 en una tumba en Gansu, pertenece a la dinastía Han tardía hacia el siglo II, representa al caballo en pleno movimiento, con una sola de sus patas apoyadas en un ave que le sirve al

escultor como pedestal, según algunas opiniones es la versión oriental del caballo alado occidental, pero, en este caso, el escultor gracias al dinamismo de la postura del caballo, y a su proyección espacial, dominio conceptual y estético de la línea curva, no necesita ponerle alas para que el caballo vuele mágica y visualmente.

En este caso el movimiento del caballo responde al momento más pregnante, la representación del acto de galopar en su situación más determinante, el espacio que circunda al caballo, lo está elevando. A pesar del volumen ventral del caballo situado en una fuerte horizontal, este aparece a los ojos del espectador con una gran ligereza y elegancia, y realmente parece volar, o cuando menos moverse con facilidad. Las características que asume este caballo se pueden hacer extensibles a la mayor parte de las esculturas del tipo *mingqi* que se han encontrado hasta la fecha en los enterramientos, es decir, elegancia, sencillez y apuesta por el movimiento sutil y contenido.

Dentro del gran abanico de figuras que se han encontrado en las tumbas otras esculturas son las que indican que la corte de los emperadores chinos estaba habitada por todo tipo de personajes, también los que animaban las reuniones. Es en estas figuras en donde el escultor se permite mayores licencias estilísticas, realizando figuras grotescas tendentes a la deformación pero tratadas con gran delicadeza.

Sin embargo, no sólo en las representaciones escultóricas se da esta característica de ligereza y elegancia unida a gran sencillez en la composición y en la narración marcada por la línea curva; en las pinturas sobre ladrillo encontradas en la tumba nº5 de Jiayuguan, en Gansu de finales del siglo III se hallaron unas representaciones marcadas fundamentalmente por la línea curva, en las cuales, las escenas de costumbres que están descritas muestran personajes dibujados a base de líneas que ni en lo más lineal son rectas.



Caballo. Terracota.
Arte Tang.



Juglar con tambor. Terracota pintada.
Dinastía Han, [206 a. C.-221].

Esta predilección por la línea curva es posible entenderla recurriendo al marco conceptual del hombre chino y su creencia en el cambio, en el devenir, en el retorno cíclico. Parece lógico pensar en la línea espiral, curva, e incluso en el círculo como medios más representativos de aludir a estas concepciones, y es evidente que lo hacen.

Este león es un ejemplo de la forma artística predominante en China, la curva, la elegancia, fuerza y poder que transmite este pequeño amuleto es característico de una simbología arraigada fuertemente en la tradición china. El león como rey de los animales es símbolo de poder y protección, estos amuletos se hacían con el fin de exorcizar a los malos espíritus. Expresa una gran dignidad, el león alado fue muy utilizado como objeto funerario en la antigüedad Han. Así como existen muchos objetos funerarios con la forma de leones, cigarras, también se pueden encontrar animales míticos como es el *tianlu*, el dragón alado, etc., e incluso figuras de pequeños sirvientes realizados en Jade. La tradición del Jade se mantiene aún en la actualidad en China. Todas estas figuras son un claro ejemplo de la habilidad técnica alcanzada por los artesanos chinos a lo largo de los siglos.



Carru
Pinturas sobre ladrillo
Arte Han. Fines del s. III. Tumba nº5 de Jiayuguan en Gansu.



León alado, mingqi.
Jade blanco.
Arte Han, [206 a. C.-221].

Dentro de los enterramientos se encuentran también unas maquetas realmente significativas; estas son representaciones de pequeñas casas, pocilgas, estanques, hasta maquetas de retretes, una muestra de la resolución de tratar a los muertos exactamente igual que a los vivos. Todas estas

representaciones están plagadas de detalles, los cuales ayudan hoy día al historiador a conocer algo más acerca de la vida cotidiana del pueblo chino en la antigüedad.



Maqueta de un granero, mingqi
Terracota pintada.
Arte Han, [206 a. C.-221]

Las representaciones funerarias en barro cocido son significativas de una forma de entender el mundo de los muertos condicionado por el de los vivos y en estrecha relación. Para la historia todas estas representaciones constituyen un valioso reflejo de la vida cotidiana de estas gentes. Las construcciones revelan no sólo una utilidad sino una concepción vital determinada una vez más por su manera de entender las formas artísticas. No hay sofisticación en estas maquetas, sino sencillez y funcionalidad, fidelidad a la realidad de sus vidas.

La escultura funeraria no sólo se halla dentro de las tumbas sino que también hay representaciones importantes en las afueras de estas, en las avenidas, caminos y en definitiva accesos a los sepulcros.

Este pequeño guerrero recuerda a los Haniwa japoneses, quizás sea un antecedente de ellos, ya que esta inserto en un cilindro, del que sobresalen

los brazos. La escultura China inspiró muchas obras de la escultura japonesa.

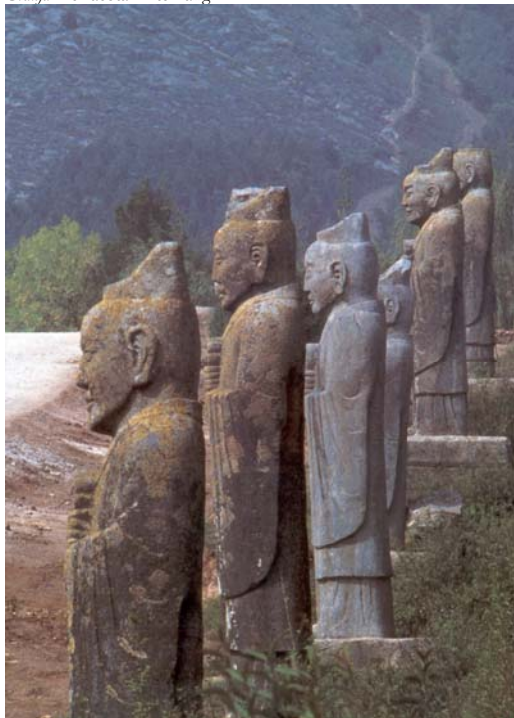


Guerrero, *mingqi*.
Terracota
Arte Han, [206 a. C.-221].

Especial atención requieren las estatuas de piedra de la época Tang, que, representan otro escalón en la historia del arte funerario chino. En algunos casos característicos, estas esculturas tienen un impresionante aspecto primitivo, en el que la forma apenas está modificando el aspecto externo y natural de la piedra. En el mausoleo de Gao Zong (649-683) y su esposa, el que fue tercer emperador de la dinastía Tang, en Qiangling, en el monte Liang, las representaciones del “*shen dao*” son una muestra de lo impresionante y primitivo del aspecto de los dignatarios y animales fantásticos que acompañan a los viandantes en su camino hacia la tumba, y cómo también en estas representaciones en piedra la línea curva marca la composición de la obra.



Granja. Terracota. Arte Tang.



Shen dao o camino de los espíritus.
Piedra.
Dinastía Tang, [618-906].

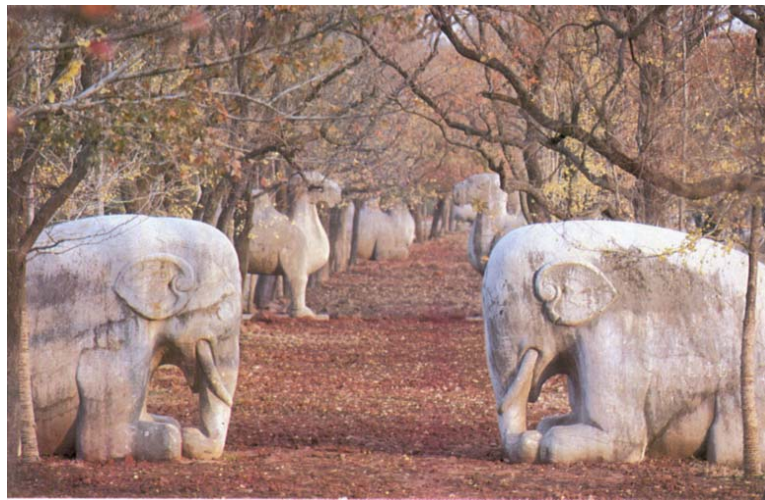
Son varios los significados atribuidos a estas obras gigantescas en piedra; por un lado, con ellas se pretende reconocer y obsequiar el pago de los restos mortales, este homenaje era realizado por el Estado, la naturaleza y las fuerzas misteriosas de la naturaleza, simbolizadas mediante monstruos. A su vez, este largo cortejo, en su ceremonial y deferente silencio, desarrolló

también la función de guardián en la entrada de la tumba, y si fuese necesario, podría prestar sus servicios al emperador a modo de mingqi.

Estas representaciones simbólicas en piedra solían estar flanqueando la entrada principal de algún mausoleo, y sus formas reiteran la temática de la naturaleza animal con la figuración enfocada a la representación de animales fabulosos, y quiméricos, como leones alados; estas efigies dieron pie a los “*shen dao*” o “avenidas de los espíritus”, que igualmente acompañaban los accesos principales a los panteones, y que en estos casos se caracterizan por su monumentalidad y su majestuosidad.

Este tipo de avenidas fueron construidas también en la dinastía Ming (1368-1644). Las funciones de vigilancia y protección podrían haber estado influidas por antecedentes semejantes hallados el oeste asiático.

*Shen dao o
camino de los
espíritus.
Mármol.
Dinastía
Ming, [1368-
1644].*



La necrópolis de los emperadores de la dinastía Ming forma un amplio complejo: el acceso a éste se hace por el ya descrito “camino de las almas” o *shen dao* al cual se accede flanqueando un pórtico de mármol blanco conocido como “*pailou*”; esta entrada esta acompañada por estatuas de piedra que representan personajes civiles y militares o animales.

En lo que se refiere a los mingqi de la época Tang, hay algo muy característico de ellas, y esto es el vidriado a tres colores denominado “*san*

cai”, como ya se ha adelantado. Estéticamente se debe hacer referencia a la armonía de las formas, la fuerza plástica de los movimientos, la equilibrada e penetrante factura de las figuras.



Caricatura de tamborilero.
Terracota. Arte Han.



Joven de los cimbales, mingqi.
Terracota “sancai”.
Arte Tang, [618-906].

Y son efectivamente figuras armónicas, relajadas, que expresan un gusto por lo comedido y sutil de la forma, así como igualmente un gusto exquisito por las pequeñas cosas.

La dinastía Song (960- 1127), toma como referencia en sus tumbas a las de los Tang, sin embargo en este caso la premura que se deben dar en la ejecución obliga a que estas no tengan la grandiosidad ni la majestuosidad de los mausoleos Tang.

Las imágenes realizadas por los artistas en esta época no difieren esencialmente de las figurillas Han. Hay un mayor control y dominio de la forma, pero la temática es la misma. Esto es un indicador de que la tradición funeraria en lo esencial se mantuvo casi sin cambios durante muchos siglos: caballos, jinetes, camellos, sirvientes, músicos, cortesanas, siguen siendo, pasados los años, las figuras que se encuentran en las tumbas de los emperadores, generales, y emperatrices de la corte China.



Camello, mingqi.
Terracota "sancai".
Arte Tang, [618-906].

Junto con la representación de animales, familiares y personas queridas de la vida cotidiana del difunto, en el interior de las tumbas se encuentran también figuraciones de objetos, muebles y enseres de la vida diaria; a modo de ejemplo de hasta que punto las costumbres marcan la vida de la gente mucho más allá en el tiempo de lo que cabría pensar, se descubre que esta tradición sigue presentándose en China sin solución de continuidad y para ello mencionar el caso de Taiwán, en la cual suelen quemarse como obsequias, automóviles, motocicletas e incluso televisores de papel que de esta manera acompañaran al muerto en su vida ultraterrena.

“Aún añadiré que cuando el cuerpo muerto se lleva a quemar, todos los parientes visten de tela gruesa, es decir, humildemente, a causa del dolor, y así van junto al muerto; y van tocando sus instrumentos, y van cantando sus oraciones a los ídolos. Y cuando se encuentran donde debe arder el cuerpo, hacen hombres, mujeres, caballos, dinero, camellos y muchas otras cosas de papel. Cuando el fuego está bien encendido, hacen arder el cuerpo con todas estas cosas, y creen que aquel muerto, tendrá consigo en el otro mundo realmente todas aquellas cosas a su servicio; y todo el honor que se le ha ofrecido en este mundo al arder, se le dará cuando vaya al otro mundo de los ídolos.”¹⁰⁵



*Maqueta de una pocilga,
mingqi.
Terracota pintada.
Arte Han, [206 a. C.-
221].*

La tradición artística llega a las tumbas del periodo Qing (1644- 1912), brindando una austeridad y solemnidad que se refleja sin igual en los

¹⁰⁵ FOSSATI, G., *CHINA*, ED. GRUPO LIBRO, MADRID, 1992, PÁG. 147 DE "IL MILIONE" DE MARCO POLO.

mausoleos. Las características principales de estas tumbas son la sencillez, la solemnidad y casi austeridad de los espacios interiores contrastando con los exteriores que parecen villas de recreo. La corte de los Qing, sin embargo se va a caracterizar por un afán artístico por la cultura occidental que hará que se rodeen de jesuitas cultivados en artes y ciencias. Las influencias occidentales que traerán consigo estos jesuitas modificarán paulatinamente las concepciones estéticas chinas, las cuales se verán muy modificadas por ejemplo en la concepción de la perspectiva. Desde el punto de vista del pensamiento acerca de la muerte los chinos siguen proyectando hacia más allá de la vida terrenal sus anhelos, y por tanto la visión de la muerte del hombre chino contrasta con la del hombre occidental; en las tumbas occidentales la referencia a la muerte es constante, y símbolos como ángeles y cruces son persistentes en los cementerios occidentales.

“La muerte no es más que el siniestro segador que nos lleva. Cuando, en Occidente, empezamos a despojar a la muerte del significado que le daban la religión y los mitos, la profanación total de la vida humana no fue más que cuestión de décadas. No podemos ya darle un significado a la muerte, en la que no vemos más que la detención de ciertas funciones orgánicas. La muerte se ha convertido en un estado fisiológico. Pero esta idea nos resulta tan poco satisfactoria que nos las componemos para no mirar a la muerte de frente. Encerramos a los enfermos y a los moribundos en habitaciones desnudas, llenas de aparatos, y sobretodo apartados de toda presencia humana. No queremos tener nada que ver con la muerte. No queremos meter a los muertos en ataúdes y enterrarlos. Queremos apartar a la muerte de nuestro camino y olvidarla sencillamente.”¹⁰⁶

Las distintas dinastías no distorsionan básicamente la concepción escultórica de los mausoleos que se han descubierto hasta ahora, en este sentido hay que poner de relieve que esta tradición en lo que se refiere a los objetos funerarios es muy rica técnicamente ya que se encuentran técnicas escultóricas complejas, desde el tallado de la piedra, el ensamblaje de piezas, la soldadura, las técnicas de fundición en bronce, el modelado en barro, hasta técnicas enfocadas a la orfebrería como es el tallado de piedras semipreciosas de gran dureza como el Jade, las lacas, etc.; también es rica en la variedad de formas que comprende su escultura, y aunque en su mayoría

¹⁰⁶ DARGYAY, E. K., *BARDO-THÖDOL*, ED. ARCA DE SABIDURÍA (EDAF), MADRID, 1997, PÁG. 24-25

domine la línea curva en las obras como ya se ha visto, esto no es motivo de monotonía.



Piscifactoria. Arte Han



*Pez, mingqi.
Cerámica.
Arte Han, [206 a. C.-221].*

“Casi todo el Oriente recurre a citas cuando desea dar expresión a una experiencia personal directa, y esto no significa en su caso, como sería entre nosotros, ni impotencia ni falta de gusto: significa que el alma se reconoce una y otra vez en determinadas manifestaciones eternas, al igual que la Naturaleza se renueva continuamente en formas idénticas, con originalidad sin merma.”¹⁰⁷

Un aspecto importante de la tradición funeraria china es la temática. Hay que tener en cuenta que las obras de arte chinas sobretudo en los comienzos

¹⁰⁷ COOMARASWAMY, A. K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, ED. TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, 1983, PÁG. 36

son hechas con una función muy específica, y esta razón las dota sentido. La espontaneidad, vitalidad y comedimiento que reflejan estas obras esta determinada, sin duda, por el sentido y función que debían ejercer.

“La obra de arte asiática siempre se ha producido según las circunstancias, es decir, para satisfacer una necesidad humana específica.”¹⁰⁸



Ming chi. Terracota. Tumba de la princesa Xincheng. Arte Tang.

Esto significará que en todos los periodos por los que atraviesa el arte chino, el arte va a estar enfocado a una actividad compleja y específica, no es un arte por sí mismo, desligado de una utilidad, sino la manifestación de unas necesidades que lo ligarán fuertemente a la naturaleza, son representaciones marcadas fuertemente por la unión con ésta, y con la gran capacidad de observación, análisis, y estudio que el pueblo chino ha demostrado a lo largo de los siglos.

¹⁰⁸ COOMARASWAMY, A. K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, ED. TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, 1983, PÁG. 18



Soldado de caballería.
Terracota. Arte Han, [206 a. C.-221].

4.1.2. b. Tradición budista

A pesar de que el fin de este estudio es poner de manifiesto la importancia que las pequeñas figuras de corte tradicional tienen a lo largo de la historia del arte, y que la escultura monumental no es objeto de análisis en el mismo, se cree conveniente repasar, aunque de manera somera qué trascendencia e importancia pueden tener estas esculturas en el desarrollo posterior del arte chino.

Como ya se ha visto en el desarrollo anterior, las esculturas y representaciones introducidas en las tumbas no eran meros objetos de culto y adoración, sino piezas que hacían las veces de sustitutos de personas, que en tiempos remotos, concretamente en los períodos de que se tiene conocimiento a partir del Neolítico, hubieran sido sacrificados con el difunto, y en muchos casos, son halladas manifestaciones de ambos sucesos, es decir que se encuentran figuras, junto con restos humanos.

Dado lo cual en China, -y con la cautela necesaria por el continuo y sorprendente hallazgo de nuevos datos que ciertamente pudieran cambiar la valoración de lo ya localizado y examinado-, excepto hasta la introducción del Budismo no se encuentran imágenes de culto, es decir, estatuas colocadas en el altar y hacia las que dirigir oraciones y meditaciones; esto es, sin duda, debido a que el Confucianismo y el Taoísmo no eran religiones a la manera tradicional y no necesitaban de imágenes o ídolos.

Hay que poner de manifiesto que en la historia del arte chino no hay lugar para la representación individual de ningún personaje. La mentalidad china no otorga importancia a la personalidad propia, con lo que no se han encontrado representaciones de emperadores, sacerdotes, etc., hasta el momento.

En las representaciones del tipo ming chi, que se han visto eran incluidas en las tumbas, el artista fijaba su objetivo en la plasmación de la delicadeza de las bailarinas, la sumisión de los sirvientes, el realismo en las

representaciones animales, el realismo detallista de las maquetas, y todas ellas impresas con un halo de expresividad contenida, con una característica que las abarca a todas, y es que las representaciones están completas, es decir, que están todos los detalles de las figuras. Sólo con contemplar cada una de estas figuras uno se puede hacer una idea de cómo era la vida en la corte. La observación del mundo que les rodea a los artistas está por tanto fuera de toda duda. Sin embargo con la llegada del budismo el artista chino deberá fijar su objetivo más allá del mundo sensible.



Buda sentado.
Laca seca.
Final de la dinastía Sui, principios de la dinastía Tang.

Con el budismo la tradición escultórica china adquiere un nuevo sentido; deja de tener un carácter puramente funerario, y obtiene del budismo un nuevo propósito: difundir una doctrina, promover un culto, enseñar. En este sentido, la nueva tradición que surge del culto budista, tiene paralelismos conceptuales con una tradición escultórica fundamental en la historia del arte europea; el Románico. Las representaciones budistas, tendrán que revelar un culto, enseñarlo, darlo a conocer a unas gentes que íntimamente se reconocen agnósticas, y cuya principal creencia está en el conocimiento de la Naturaleza, y en la vida de acuerdo con los parámetros

que ésta marca. Los monjes budistas deberán valerse de estas cualidades del pueblo chino para poder integrar sus creencias en China.

Junto a este hecho se revela, que en algunas de las escuelas budistas más importantes, implantadas en China procedentes de la India, como la designada: “Gran Vehículo” o Escuela “Mahàyàna”, (que fue la que más importancia adquirió en China), la imagen iconológica no suele ser considerada en una primera instancia, un objeto sagrado, sino un soporte de certeza, de veracidad, sobre la que encarnar el ideal de absoluto.



Estatua de Bodhisattva Assis.
Piedra.
Arte Wei del Norte, [398-534].

Dado lo cual, la imagen religiosa no puede estar supeditada al gusto y arbitrio del artista puesto que debe responder a un canon muy estricto y rígido; por que simbolizará o representará a una divinidad que debe ser reconocida como tal. Así, se sabe que existía una normativa estricta con respecto a las medidas de las obras, y unos criterios fijos que se referirán a las posturas y forma del cuerpo y pautas para la ejecución de los detalles. La representación tomará su eficacia religiosa a través de una ceremonia señalada como “apertura de ojos” o “*kaiyan*” en la cual será vivificada; de manera similar al ritual que en el Egipto antiguo daba vida a la estatua,

paradójicamente con una ceremonia de “apertura de ojos”, es interesante saber que al igual que en Egipto, la representación debía ser completa.



Sakyamuni y Phabbutaratna.
Bronce dorado.
Dinastía Wei septentrional, [386-580].

El Budismo entró en China en el S. I d. C., a través de la ruta de la seda desde la India. Una serie de misioneros fueron llegando a China atravesando el Asia central. La principal imagen en China es la del Buda Sakyamuni.

El culto budista se realiza en santuarios o templos. Los primeros templos budistas se situaron al borde de grandes rutas comerciales, y en ellos se imita el modelo de santuario rupestre, típico de culturas centroasiáticas. Estos primeros templos instalados en cuevas, comenzaban mediante la excavación de pequeños altares cuyas paredes y cuevas eran decoradas con esculturas exentas, relieves y pinturas, además de objetos rituales y para el culto: incensarios, lámparas, pequeñas tríadas, y pequeñas esculturas en bronce que representaban bodhisattvas y pequeños budas.

Tras décadas de trabajo y mediante las donaciones de peregrinos, los cuales se concentraban en las grutas para la adoración y la meditación, estos pequeños altares primeros fueron creciendo en gran número, hasta el punto de que en cuestión de años las grutas y altares eran contados por cientos.



Buda Sakyamuni, año 338.
Bronce dorado.
Arte Wei septentrional.

La iconografía Budista fue acogida y adecuada al sistema autóctono de doctrinas y dogmas chinos, paulatinamente fue adoptando un perfil propio y original que contrasta con las primeras esculturas del budismo chino, claramente influenciadas por los iconos budistas indios, en las que se muestra plenamente el estilo *Gandhara*.

Este movimiento corresponde geográficamente con la región conocida como Peshawar en Pakistán, la aportación de su fe por parte de los monjes budistas indios, que llegaron a esta región desde la India dio lugar al budismo Mahàyàna, y el tipo estilístico que ofrecieron se caracteriza por ser un híbrido entre los objetos foráneos, que traían consigo los monjes, es decir de la iconografía india, y la propia creatividad de los artistas de ascendencia persa.



Buda.
Arenisca.
Arte Tang.

Representan escenas cotidianas y familiares de la vida de Buda, que solían ser labradas en esquisto o modeladas en estuco. Con esta escuela surge la figura del Bodhisattva. Esta tendencia tiene gran influencia del *helenismo* debido al lugar geofísico en que se desarrolla, puesto que al estar en la zona noroeste del país está abierta a los contactos con Occidente. El empuje griego combinado con las relaciones persas sasánidas, forja un arte greco búdico, que se distingue en que los *stūpa* se alzan sobre un podio y encima de la cúpula llevan un cuerpo en forma de paralelepípedo rematado por pantallas superpuestas. Iconográficamente el Buda suele aparecer en el centro de los relieves, inscrito en una orla circular o triangular rodeado de figuras o escenas de su vida. Pero fundamentalmente el estilo de Ghandara, dotará a las figuras de un equilibrio, proporción y medida, que no deja lugar a dudas acerca de su raíz primera; junto con estas características el estilo de Ghandara ofrece unas obras cercanas, más humanizadas que las obras sin estos antecedentes, y que están impresas de una cierta vitalidad; que viene determinada por el hecho de que las influencias helenistas traerán consigo una visión distinta de la obra de arte.

Para empezar, el artista griego, como ya vimos en capítulos precedentes, es vitalista, sus obras son representaciones de la realidad que buscan la belleza en sí misma; esta idea es nueva para el artista chino e indio, que realiza sus obras no por el placer en sí de tener o contemplar algo bello (aunque indudablemente las obras de arte chinas son bellísimas), sino por el concepto de lo trascendente, ya que con ella los artistas orientales están contando cosas, ya sea religiosas, intelectuales, pedagógicas; repetir las palabras de Coomaraswamy, “*no importa cuan bellamente sino cuan inevitablemente*”¹⁰⁹. La confirmación de que el artista oriental tiene sus miras lejos de la belleza en sí y por sí, esta en que a pesar de lo potente de las influencias de la escuela de Gandhara, sus obras vuelven paulatinamente al equilibrio y medida que tanto las justifica.



Cabeza de Buda.
Estuco.
Arte de Gandhara,
[s. II-III d. C].

A raíz de este arte, surge también otra tendencia, que fundirá el helenismo de Gandhara con el arte tradicional, será denominada escuela de Mathura. Las características que despertará serán las de un cuidadoso equilibrio y una

¹⁰⁹ COOMARASWAMY, A. K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, ED. TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, 1983, PÁG. 23.

compostura en sus líneas, son figuras armoniosas, templadas gestualmente y sobrias en el modelado y estas peculiaridades les confieren una sensación de ambigua simpatía. Son distinguidos de manera señalada los iconos femeninos, que expresan con gran sutilidad, la sensualidad, alegría y movimiento junto con la seriedad mística y melancolía que su condición religiosa necesita.

Sin embargo el hecho de que procedimientos occidentales fueran asimilados en el arte Indio a través de Ghandara es intrascendente en lo que al sentimiento budista se refiere, exceder la importancia de la influencia de los modelos occidentales suele resultar sencillo pero nunca claro en lo que ha motivación del arte se refiere; a pesar de lo que el arte pueda tomar prestado, la iconografía budista básica, es decir, la figura sentada con las piernas cruzadas sobre el loto es íntegramente india, tanto en el carácter como en la significación.



Cabeza y torso de Bodhisattva.
Piedra gris.
India. Periodo de Ghandara, [I-III]

Es probable, o así lo comenta Ananda, K, Coomaraswamy, que:

“Las esculturas de Ghandara sean, sobre todo, obra de artesanos occidentales contratados por los reyes de Ghandara para interpretar las ideas budistas”.¹¹⁰

O más adelante:

“el arte de Ghandara es un híbrido en el que se mezclan y malinterpretan tanto las fórmulas orientales como las occidentales, que deben ser anteriores a él, y además no es un arte budista en cuanto a su expresión”¹¹¹

El arte budista que se conoció en China con la entrada del budismo no reproducía la esencia del budismo en toda su profundidad. Por ello al asimilar las formas de Ghandara, ya fueran correspondientes o no al espíritu budista indio, ¿les sería fácil crear un arte budista chino con carácter propio?.



*Cabeza de un Lohan.
Arenisca.
Arte Tang.*

¹¹⁰ COOMARASWAMY, A, K., *LA DANZA DE SIVA*, ED. SIRUELA, MADRID, 1996. PÁG.68

¹¹¹ COOMARASWAMY, A, K., *LA DANZA DE SIVA*, ED. SIRUELA, MADRID, 1996. PÁG. 73

Percibir, no obstante, que tanto la estatuaria como los relieves mortuorios que decoran las grutas cargan su inspiración en los tipos greco-búdicos ya mencionados, en el arte gupta, en la producción de Gandhara y en la escuela de Mathura, pero gradualmente los artistas chinos alcanzaron un talante propio.

Las representaciones se recubren de recargados vestidos al aunar la composición del traje de ceremonia chino, los pliegues aumentan y se concretan con menos ángulos vivos, y los volúmenes toman firmeza y gravedad. Sin embargo, al hablar acerca del tratamiento de los ropajes, tendrá que ser añadido que este toma un aspecto mas bien gráfico, en donde la búsqueda del volumen está prácticamente ausente; éste se manifiesta con la ayuda de diferentes procedimientos: en algunas ocasiones por el procedimiento del grabado, en otros casos se remedan con la incisión en el estuco a modo de escalones, y en otros muestran tan solo un relieve ligeramente abultado.



Estatua de bodhisattva.
Mármol.
Arte Wei.

En el proceso de la escultura china se presta poca atención a la trascripción relativamente fiel de la anatomía, ocultándose está, gracias a la reproducción de las indumentarias ya señalada. La autoridad china se hace notoria en una progresiva estilización y reducción en los pliegues de las prendas lo que se relaciona permisiblemente con la predilección china por la plasticidad lineal, que como en anteriores ocasiones se concreta en la línea curva.

El artista chino no tiene interés alguno en el desnudo del cuerpo humano, y en este sentido, distinguir una obra budista china de una india, es relativamente fácil si se recurre a este detalle.

Este estilo culminará hacia el 518 en la estatuaria de bronce dorado. El escultor concentra entonces toda su atención en el rostro de la divinidad que, iluminado por una sonrisa mística, vibra con una intensa vida espiritual.

Esta tipología está reflejada en las esculturas monumentales excavadas en la roca viva, en las cuevas o templos rupestres de Yungang cerca de Datong, capital de los Wei Septentrionales, y excavadas en el 460 aproximadamente, con figuras que representan a Buda. Las paredes han sido cubiertas de nichos que acogen otras imágenes como tríadas e imágenes de la vida de Buda, y en estos muros la influencia India se hace evidente por ese carácter de “*horror vacui*” que aparenta haber inundado la mentalidad del artista. Están insufladas de un estilo robusto y monumental. En estos templos se concentran las más importantes esculturas chinas en piedra, asombran con su monumentalidad las majestuosas estatuas de los “*shen dao*” de gran parte de los mausoleos hasta ahora encontrados.

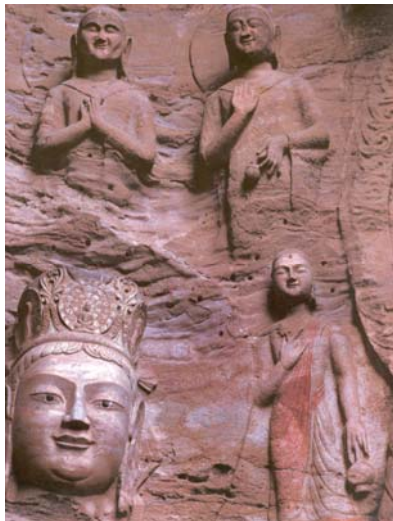
Por otro lado el templo budista se convirtió en modelo de los templos chinos tanto taoístas como confucianos, aunque, en este ultimo caso, no fuera el templo tan necesario puesto que era una filosofía moral más que religiosa.

Paulatinamente al cambio de capital por parte de los Wei septentrionales aproximadamente en el año 493 son excavados nuevos templos rupestres en

las rocas de Longmen. La capital pasa a ser Luoyang. Con este nuevo proceso comienza también un novedoso cambio estilístico en el que las figuras se hacen más esbeltas, se adelgazan los rostros y surge la predilección por dotar a los ropajes de una expresión sinuosa.



Bodhisattva sentado.
Bronce dorado.
Arte Sui, [581-618].



Grutas de Yungang.
Dinastía Wei septentrional, [439-535].



Grutas de Yungang.
Antecámara de la gruta nº 9.
Dinastía de los Wei septentrionales, [439-535].

La instalación de esculturas en los templos rupestres sigue hasta bien entrada la dinastía Tang, produciendo en algunas ocasiones figuras de Buda de proporciones gigantescas como el Buda Maitreya de Leshan, imagen sentada y esculpida en roca entre los años 713 y 803 en la ladera de una montaña, y cuya altura en conjunto alcanza los 71 metros, o el buda Vairocana en la gruta de Longmen de los años 672-675 tallados con un fervor renovado, debido a una nueva iconografía y una nueva estética que dominaron la creación de imágenes religiosas.



El Gran Buda, santuario rupestre de
Yun-kang. Gruta nº 20.
Piedra.
Arte Wei septentrional.

Con esta nueva estética surge una búsqueda del volumen y el movimiento. Las musculaturas se hacen protuberantes y los vestidos transparentes, dejando entrever esa musculatura, con lo que induce a pensar en un interés más agudo por el estudio del cuerpo humano. El rostro se redondea y engloba unos rasgos de cejas arqueadas y párpados entornados, rematado por una boca menuda de labios carnosos. Otra característica será el preciosismo en el modelado de los moños, y el detalle en las joyas que están finamente trabajadas, y que adornan los cuerpos de los bodhisattva otorgándoles un aspecto delicado.

Progresaba una técnica escultórica, que consistía en estuco de arcilla modelado sobre una simple armadura de madera, esta técnica es ejemplificada en China en dos templos rupestres, uno es el de Dunhuang, y el otro el de Maijishan, se utilizan en ambos los mismos recursos estilísticos que en otros templos rupestres que constaban de figuras en piedra, pero en estos, quizás por la facilidad en el manejo del material, la ejecución resulta más flexible, el modelado es más suave y delicado en su disposición, además de que poseen de una mejor conservación de la relación existente entre la pintura y la escultura en la decoración de los templos.



Relieve de los mil budas, en la gruta nº 133 de Tianshui, en Gansu. Piedra policromada. Arte Wei occidental, [535-554].

Existe también escultura budista con un formato más reducido, y en muy variados materiales, exenta de la piedra y quizás destinada a un ámbito doméstico, estas obras están realizadas en piedra, o bronce.

Poco a poco, en la evolución de la escultura rupestre con las sucesivas dinastías, estas van presentando un aspecto más redondeado, y las figuras muestran una interpretación cilíndrica que acentúa la severidad en la forma y la rigidez conceptual.



Buda Sakyamuni.
Piedra caliza.
Arte de finales de los Wei, principios de los Chin,
[219-580].

Con la dinastía Tang se asiste a una liberación de la rigidez hierática que dominó los periodos anteriores, liberación que será vivida en todas las formas artísticas coincidiendo con el gran auge artístico que esta dinastía traerá consigo. Alcanzan de esta forma una plenitud formal, plástica y una

gran naturalidad en la representación. Estas figuras tenían una impronta de distanciamiento que tomaba forma en su situación jerárquica con respecto al creyente, que se transformó debido en cierto modo a la introducción de la escuela Ch'an; esta escuela enseñaba que todos los hombres pueden llegar al estado del nirvana y convertirse en Buda, acercando conceptualmente, la figura de Buda al hombre.

Esta idea se ve claramente reflejada en la cueva de Dunhuang n° 328, en la que las figuras búdicas se encuentran a la misma altura, al mismo nivel que el peregrino, de esta manera, las puede incorporar de manera directa a sus meditaciones. Esta gruta cuenta con una característica importante que la hace especial; por su situación geográfica, la gruta de Dunhuang, es el punto de encuentro entre la periferia china y la centroasiática; por esta razón se consolidarán en ella tendencias que no son intrínsecamente chinas, como son la utilización de estucos coloreados, que asumen significados festivos y de glorificación. La gruta n° 322, tiene las mismas características.



Divinidad protectora de la gruta n° 322.
Dunhuang, en Gansu.
Piedra policromada.
Arte Tang, [618-906].

En el siglo IX, la escultura budista sufrió una persecución que dejó graves secuelas. Por un lado la escultura realizada por la llamada escuela secreta o “*mizong*”, que estaba especialmente vinculada con el culto y el ritual, además de la vinculación con la casa imperial y la alta aristocracia en la dinastía Tang, y de la que sólo se conserva un grupo escultórico en mármol, que fue creado alrededor de 750, y que en su día quedó sepultado.

Esta persecución llevada a cabo en el siglo IX, no permitió que volviese a resurgir la escultura budista con la misma fuerza, y aunque durante las dinastías que siguieron, la Song, la Liao, la Yuan o la Ming y la Qing, siguen creándose esculturas, en algunos casos de gran sutilidad y gracia, sin embargo, su transcurso y generación se convierte cada vez mas en mero procedimiento artesanal, sin mas innovación estilística, ni conceptual, y por tanto aparece reducida al campo de la artesanía.



La bodhisattva Kuan-yin sentada. Madera con restos de policromía y dorado.
Arte Yuan, [1260-1368].

No obstante, con el budismo lamaísta que había sido introducido por “Qubilai Khan” en 1270, hay una revivificación de la escultura en la que se modelarán esculturas de divinidades que serán albergados en las nuevas dagobas construidas también bajo un espíritu renovado. En este nuevo

espíritu se manifiesta la influencia de la tradición escultórica de los Tang, la cual debía haber sido transmitida por los pueblos Liao y Jin y perpetuada por los Yuan. Por lo que se puede decir que la nueva escultura budista seguirá la corriente realista de los Tang, la cual se hará extensiva hasta la actualidad.

4.1.2. c. Tradición taoísta

Paradójicamente, la mayor parte de los escritos y teorías pronunciadas acerca del arte chino han sido hechos por artistas taoístas, sin embargo, es difícil encontrar manifestaciones escultóricas justamente taoístas, aunque sí, pinturas y poesías. Obviamente esto tiene que ver con la propia conciencia de la escultura que tiene el artista taoísta.

No obstante, el taoísmo impregna todo el pensamiento chino, es más, incluso el budismo prorrumpió con más éxito en China en aquellas zonas con gran tradición taoísta, lo cual viene a determinar que el budismo en China tiene una idiosincrasia particular debido a la raíz taoísta que subyace en su cultura. Los versos que se presentan a continuación son un ejemplo de cómo la disciplina mental que supone el taoísmo, está arraigada íntimamente en el pensamiento de los hombres independientemente de que labor realicen:

“La rueda de la ley
gira sin pausa.
Después de la lluvia, buen tiempo.
En un abrir y cerrar de ojos
el universo se despoja
de sus vestidos embarrados.
El paisaje luce como un brocado maravilloso
por más de diez mil millas.
Brisas suaves, flores sonrientes.
En los árboles, entre
las hojas brillantes
todos los pájaros cantan al unísono.
Los hombres y los animales se levantan renacidos.
Nada más natural:
Después de la pena viene la alegría.”¹¹²

¹¹² HO CHI MINH, EN RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002, PÁG. 16-17.

Teniendo en cuenta que el arte taoísta pretende extasiar, no denunciar, ni argumentar, las obras escultóricas que pertenecen al taoísmo usarán los medios estéticos a su alcance para lograr este objetivo de transportar al espectador a la comunión con las vibraciones del *chi*, o energía vital.

A pesar de estas dificultades existen unas ciertas representaciones que pueden ser consideradas puramente taoístas, en las cuales las características más descriptivas de lo que significa el “ser” taoísta son claramente manifestadas: naturalidad (*wu-wei* o no hacer creativo), y espontaneidad (*tzu-jan* o no conocer); además, estas dos cualidades constituyen una identidad vitalista.



Figura de marrana.
Cerámica pintada.
Arte Han, [206 a. C.-221].

El estudio emprendido adquiere su sentido en la comprensión de la importancia que tanto para Oriente como para Occidente, la observación de la Naturaleza tiene como medio de conocimiento, y lo que es más importante para este estudio, la importancia que tiene como medio de conocimiento escultórico. Las formas naturales son acogidas por gran parte de la escultura antigua y contemporánea desde diversos parámetros. En este

sentido, lógicamente el taoísmo se remite a esta observación natural para todos los órdenes de conocimiento, y por tanto, es en la escultura taoísta en donde cobra toda su importancia esta revisión. No obstante, la escultura taoísta en sí misma se reduce a pocos ejemplos, sin embargo como se ha comentado con anterioridad, el taoísmo es la base del pensamiento junto con el confucianismo del pensamiento chino y por tanto, se puede considerar que la obra escultórica china en su totalidad esta impregnada de esta mentalidad taoísta de observación e integración con la naturaleza.

La representación de animales con tanta precisión y expresividad es ejemplo de esta integración con la naturaleza y de la visión tan particular que otorga a estas esculturas.

El arte escultórico taoísta, como tal, surge a partir del s. V d. C. Necesitó de la organización de su estructura religiosa para poder dar forma a un arte propio y con características acomodadas a sus ritos.

Yuan-Yin o Guanyin de la
Grutas de Dazu, conjunto de
Baodingshan.
Piedra.
Dinastía Song, [960-
1279].



Las obras escultóricas taoístas buscan la trasmisión de un estado de ánimo, para lo cual utilizarán las formas sensuales, recurriendo una vez más a la línea curva, y algo más importante que la forma para el artista taoísta, la resonancia que posibilita que la trasmisión del *chi*, del estado anímico concreto sea reconocido por aquel al que va destinado, el espectador.

Es, desde entonces, cuando surgen los primeros “*Guan*” o templos taoístas, semejantes en su estructura arquitectónica a los templos budistas; con ellos, florece también la necesidad de imágenes que muestren el panteón taoísta en su totalidad.

Las figuras taoístas que se conocen manifiestan unas características similares a las de las esculturas budistas de la misma época, con un carácter más primitivo, aunque comparables. Sin embargo, dentro de esta disposición similar y como característica propia hay una tendencia hacia la abstracción en los pliegues de la ropa.



Baldosa.
Terracota.
Arte Tang.

La fase inicial del taoísmo en la escultura se encuentra marcadamente influida por el budismo, no obstante, en épocas posteriores paulatinamente se libera de esta dependencia, sobretudo durante la dinastía Song Meridional, en los años 1127-1279. Existen conocimientos acerca del desarrollo, en el norte de China, bajo la influencia de la Secta de Oro o Jinzhen de una época de esplendor en la escultura taoísta de la que apenas se conservan ejemplares.

En el templo Yuhuang Miao o del “emperador de Jade” aparece un conjunto de figuras característico de esta época. Representan divinidades protectoras con un carácter violento y perverso, además de un gran realismo contenido, sin exageraciones.

El arte escultórico taoísta, al parecer, fue gradualmente cayendo en una continuidad formal, compositiva, estructural y temática, y de la misma manera en que se desarrolló en la escultura budista, en un momento dado, sus obras no podrán ser consideradas mas que mera labor artesanal.

La imagen de Yuan Yin, a continuación, no es específicamente taoísta, sin embargo, la historia simbólica que personifica esta ligada al taoísmo y a elementos tántricos. Representa a la diosa de la misericordia; el bodhisattva Avalokitesvara, el de la compasión, sufrió una transformación por la fusión de condicionantes ya enunciados, por lo que se convirtió en la diosa de la misericordia.

Yuan-Yin es representado bajo dos aspectos, el que hace referencia directamente a Avalokitesvara, y el que hace referencia a su aspecto más femenino como diosa de la misericordia, con una expresión y atributos sutiles y femeninos, y en ocasiones con un niño en su regazo.

Puesto que los ejemplos de obras taoístas son tan escasos, se expondrán en este lugar algunas consideraciones importantes de lo que supone y significa su estética: la primera idea que hay que tener en cuenta al hablar de estética taoísta surge del concepto de resonancia, o lo que en Occidente se conoce con el término empatía.

Pero, ¿qué es exactamente lo que significa la resonancia?, Para la estética moderna occidental, esté término ha ido cobrando sentido con los últimos movimientos artísticos. Sin embargo, no tienen la importancia que en China ha tenido a lo largo de toda su historia. Existen cuatro claves que hay que tener en cuenta a la hora de apreciar una obra de arte taoísta.

La resonancia significa que la obra de arte transmite unas vibraciones determinadas, el taoísmo tratará de que éstas sean buenas, el espectador al contemplar la obra conecta con estas vibraciones y toma conciencia del estado anímico que el artista quiere transmitir. Por esto la obra de arte taoísta se fundamenta en el bienestar de la persona y lleva al espectador a niveles de sensibilidad elevados.

Como explica Luis Racionero en *Textos de Estética Taoísta*, el universo es para el artista chino una armónica imbricación de resonancias que se corresponden y se adaptan.

“El objetivo del artista es revelar estas armonías que subyacen en la realidad y que no pueden percibir los sentidos, porque tales armonías están hechas de materiales más sutiles que las partículas u ondas electromagnéticas que excitan los cinco sentidos.”¹¹³

Para el artista taoísta la posibilidad de transmitir las experiencias vividas a través del arte, sobre todo de la pintura y de la poesía, se debe al fenómeno del isomorfismo o de la semejanza de estructuras, base sobre la que se apoya el I Ching, por otro lado. A su vez esta cualidad del isomorfismo es la base conceptual del estructuralismo. Según esta teoría existe un principio de reciprocidad entre el mundo y el hombre según el cual, el hombre y el mundo se enriquecen mutuamente por la continua interacción entre ambos.

“La Penumbra le dijo a la Sombra: “A ratos te mueves, otras te quedas quieta. Una vez te acuestas, otra te levantas. ¿Por qué eres tan cambiante?”. “Dependo”, dijo la Sombra, “de algo que me lleva de aquí para allá. Y ese algo a su vez depende de otro algo que lo obliga a moverse o a quedarse inmóvil. Como los anillos de la serpiente, o las alas del pájaro, que no se arrastran ni vuelan por voluntad propia, así yo. ¿Cómo quieres que responda a tu pregunta?”.¹¹⁴

Por esta razón del isomorfismo, la naturaleza actúa como espejo de su mente, y por tanto el estudio y contemplación que ejercen hacia ella, son tan importantes en la vida del hombre taoísta.

¹¹³ RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002, PÁG. 40

¹¹⁴ PAZ, O., *CHUANG- TZU*, ED. SIRUELA, MADRID, 2000, PÁG. 53.

El *ritmo vital* enseña al artista taoísta como captar los movimientos vitales, cada ser vivo transmite vibraciones o energía hacia el exterior, éste es captado por el artista, una vez que ha alcanzado el estado de empatía con la naturaleza.



Yuan-Yin.
Porcelana Ying Ch'ing
Ch'ing-te Chen, [1298-1299].



Yuan-Yin.
Bronce dorado.
Dinastía Song, [960-1279].

Como ya se expresó previamente el chi es la energía vital que envuelve todo lo que está vivo, todos los seres vivos están inundados por él. El artista chino, especialmente taoísta, se tiene que ver inundado por esta energía para comenzar a representar, o a fijar en un soporte cual sea aquel estado de ánimo que esta energía le produce.

“El chi es el lenguaje o la forma de expresión de los sentimientos; por eso hay buenas y malas vibraciones y por eso los catadores de silencio comprenden tan bien a las personas. Los artistas chinos, poniendo su estado de ánimo en una perfecta calma interior y deteniendo los movimientos de su mente en completo silencio psíquico, reciben el chi emanado por los objetos que van a pintar y comprenden el estado de ánimo de cada cosa: el movimiento vital del espíritu. Entonces se aplican a comunicarlo poniendo en su pintura el ritmo, movimiento y tensión vital de cada cosa.”¹¹⁵

Esta idea del ritmo vital no es más que en definitiva la representación de la vida. Si una obra de arte está hecha sin vida, o también sin resonancia espiritual, entonces esta obra no adquiere consideración.

La expresión de los significados secretos de las cosas es para los artistas taoístas una clave de su estética, y esto lo harán a través de la sugestión; es decir, el artista taoísta no utiliza un lenguaje directo, sino que a través de símbolos evoca el estado de ánimo que acompaña al significado que quiere transmitir.

“...el rito es idéntico en todos los respectos al del “culto sutil” en que el objeto de devoción (que en el caso del artista será el principio del tema u obra que hay que hacer) es visualizado en términos de una encantación apropiada (o, desde el punto de vista del artista, unos “preceptos” apropiados). En otras palabras, el artista concibe en una forma imitable la idea del objeto hacia el que su voluntad se dirige; si, por ejemplo, piensa en el “Agua” o la “Posibilidad”, ve una espiral, si piensa en el “Fundamento”, ve un loto, si piensa en la “Luz”, ve oro, si piensa en el “Mundo”, ve una rueda, si piensa en el “Sol”, ve un águila o un caballo, si piensa en la “Aurora”, ve una novia, si piensa en el “Padre”, ve un dragón. Antes de que se corte un árbol ya tiene una imagen mental clara y definida de la estatua acabada. Para que esto sea posible, el artista no debe estar

¹¹⁵ RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002, PÁG. 48.

distraído por deseos o pensamientos de sí mismo y esto es lo que significa “pintar sin engreimiento en el corazón.”¹¹⁶



Lámpara taoísta. Bronce. Arte Han

El arte taoísta se hacía eco de la creencia en la existencia de seres sobrenaturales dotados de inmortalidad. Las referencias a estos seres se encuentran en objetos cotidianos o rituales encontrados en las tumbas, como la lámpara que se presenta a continuación.

Estos cuatro ladrillos representan las cuatro divinidades que debían de proteger o custodiar la casa, si se colocaban en ella, o el alma del difunto si se incorporaban al mausoleo; son incluidos por la clara significación dentro de la explicación de lo que la sugestión significa para el arte taoísta. Representan animales míticos que custodian las distintas regiones del Cielo: el Guerrero negro, custodia la región septentrional, se representaba con una tortuga entrelazada con una serpiente, en este caso estamos ante una representación dinámica y expresiva; el Tigre blanco custodia la región occidental del Cielo, en esta representación el tigre está realizado como un ser grande y fuerte, fiero y en movimiento; el Fénix rojo, protege la región meridional, la representación queda fijada en la ligereza y delicadeza del

¹¹⁶ COOMARASWAMY, A. K., *SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE*, ED. TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, 1983, PÁG. 33.

relieve; y por último el Dragón verde protege la región oriental, en esta representación el carácter lineal es evidente, y más todavía la ausencia de líneas rectas que no sean las que enmarcan la escena, las cuales le brindan un gran dinamismo a la figuración.



Ave Fénix roja



Dragón Verde



Tigre Blanco



Guerrero Negro

Ladrillos huecos decorados.
Dinastía Han occidental, [206 a. C.-8-12 d. C].

La cuarta clave para entender el arte taoísta es la concepción del vacío, también llamada soledad sonora. Para el artista taoísta el vacío es generador de formas, el vacío da la vida porque en la interacción del ser y del no-ser se generan las formas. El vacío y el espacio en consecuencia son parte importante en la concepción del arte. Lo que en Occidente percibimos como espacios vacíos en las pinturas chinas son, posibilidades infinitas para el artista chino. Esta cualidad del vacío que pone de manifiesto el taoísmo, por la influencia que ha tenido en Occidente, es determinante en la estética moderna.

Un punto importante que tiene que ver con el ánimo del artista es la disposición que tenga para crear; el artista debe conminarse a hacerlo cuando su espíritu se encuentre preparado:

“Al pintar una escena, dejando de lado su tamaño y amplitud, un artista debe concentrar su espíritu en la naturaleza esencial de su trabajo. Si no consigue llegar a lo esencial, no logrará presentar el alma de su tema. La disciplina debe dar dignidad a su pintura. Sin dignidad la profundidad es imposible. La diligencia y la reverencia completarán su trabajo. Sin esa diligencia resultará incompleto. (...). Hace algunos años, yo, Ssu, vi a mi padre pintar uno o dos cuadros. (...). El día que iba a pintar, se sentaba junto a una ventana clara, ponía orden en su escritorio, quemaba incienso a su derecha y a su izquierda y colocaba a su lado pinceles buenos y tinta excelente; luego se lavaba las manos y enjuagaba el tintero como si fuera a recibir a un huésped importante, para calmar así su espíritu y componer sus pensamientos. Sólo entonces empezaba a pintar. ¿No ilustra esto lo que quería decir no enfrentarse al trabajo sin pensar?”¹¹⁷

¹¹⁷ RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002, PÁG. 68-69.

4.1.2. d. Tradición del bronce

El bronce, junto con la pintura, representa la expresión artística más importante de la civilización China antigua; tomó forma en un primer momento en los recipientes rituales, que más tarde alcanzarían cotas elevadísimas de refinamiento; el esplendor alcanzado por estos bronce los coloca en la escala artística más allá de los objetos de uso ritual o cotidiano.



Vaso ritual en forma de tigre. Bronce. Arte Shang, [1766-1111 a. C].

En China la tradición atribuye una gran antigüedad al trabajo del bronce, suponiendo que este empezó en el periodo legendario de los siglos XXX a XX a. C. considerando esta tradición, son famosos los nueve trípodes de bronce que el fundador de la dinastía Hsia o Xia, Yu hizo fundir.

Consideraciones legendarias aparte, la base del trabajo en bronce es el cobre; el uso del cobre en China es muy antiguo. El libro, K'ao kong ki,

original de la época Zhou [1111-221 a. C], cita seis diferentes aleaciones para el bronce dependiendo de los distintos usos: cinco partes de cobre por una de estaño para la realización de campanas y vasos rituales o de sacrificio; cuatro de cobre por una de estaño para útiles; tres de cobre por una de estaño para los sables rectos y los aperos agrícolas; tres de cobre por dos de estaño para puntas de flecha y cortaplumas de afilar los bambúes con los que se escribía; una de cobre por una de estaño para los espejos planos, que simbólicamente recogían el agua pura de la Luna, y lo mismo para los espejos cóncavos que recogen el fuego puro del Sol. La aleación de estaño que utilizaban estaba hecha con cinc y plomo; esta es la razón de las irisaciones tan características de los broncees tradicionales chinos.



Vaso ritual Pou.

Bronce.

Dinastía Shang, [1766-1111 a. C].

Ocorre, que por la significación y trascendencia que los vasos rituales tienen en la historia del arte de China, sin olvidar su alcance e influencia fuera de China, (en Japón, por ejemplo), éstos merecen formar parte de un estudio o cuando menos mención. Reúnen en sí las características propias al arte de la

pintura y la caligrafía chinos, (ritmo, estructura, atmósfera, textura), además de añadir cualidades propias, (claridad, gracia y firmeza), por lo que se les puede considerar al lado de las esculturas en cuanto a su relevancia.

En las decoraciones japonesas tradicionales se podían encontrar broncees chinos como objetos principales en los “toko no ma”, junto con algún arreglo floral y un texto caligrafiado. Por lo que, si ya ellos mismos los tenían en tan alta consideración, en este estudio no se pueden obviar.

Íntimamente ligada a la tradición del bronce esta la tradición del barro o de la arcilla; la razón es que cualquier objeto cuyo material definitivo fuera el bronce debía ser previamente modelado en arcilla independientemente de la técnica de fundición que fuera a ser empleada. Por lo tanto puesto que previamente el objeto artístico era en barro las cualidades expresivas de los objetos rituales chinos deben ser explicadas por las cualidades del modelado en arcilla.

Los recipientes rituales señalados, son muy variados adquiriendo multitud de formas, cada una de ellas bien justificada por su función y tamaño, sin embargo todos ellos tienen algo en común y es que están reservados como objetos religiosos para las ceremonias de culto. Para la fabricación del resto de utensilios de uso ordinario se utilizaran otros materiales.

“En primer lugar hay que destacar la función determinada a la que serán destinados durante muchos siglos los objetos en bronce, sobretodo los vasos, pero también las armas, los instrumentos musicales, los pequeños ornamentos: serán utilizados casi exclusivamente para el culto y las ofrendas durante las ceremonias religiosas, y en cualquier caso nunca para usos ajenos a la esfera de lo sagrado.”¹¹⁸

La técnica utilizada para la fundición de estos objetos en bronce será la de las matrices de piezas o moldes de piezas.

¹¹⁸ SCARPARI, M., *ANTIGUA CHINA*, ED. FOLIO, BARCELONA, 2000, PÁG. 186.



Vaso ritual Fang-yi
Bronce. Arte Shang, [1766-1111 a. C].

Las matrices eran construidas en terracota sobre un modelo también de arcilla, aplicando a lo largo de los bordes de las piezas espigas que aseguraban el perfecto ensamblaje de las piezas. Después se reducía el grueso del modelo interior para conseguir un área que estableciera el espacio que luego ocuparía el bronce y que determinará el grueso del vaso. Se colocaban seguidamente unas piezas que distanciaban la matriz y el modelo interior y que luego quedarían incorporados al vaso propiciado que ese intersticio entre ambos no fuera desplazado.

En cuanto a la decoración, era grabada en las paredes cóncavas de las matrices, este procedimiento sería cambiado más adelante por un procedimiento inverso en el que la decoración se realizaría en el modelo interior y más tarde estampado en la matriz al componer las piezas.



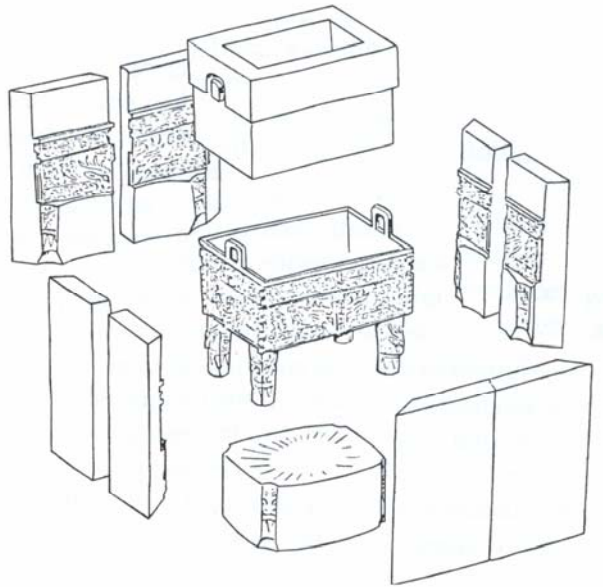
Vaso ritual Tie. Bronce. Arte Shang, [1766-1111 a. C].



Contenedor de bebidas alcohólicas, vaso tipo you.
Artesano Bo Ge. Bronce. Arte Zhou.

No todas las obras eran fundidas en una única colada ya que debido a la complejidad de alguno de los objetos estos debían ser fundidos por partes, inmediatamente estas partes eran acopladas mediante diversas técnicas, en la mayoría de los casos se producía por la técnica del fundido y algunas veces por soldadura o clavado. En estos casos en los que se requería del acoplamiento de varias partes se empleaba la decoración simétrica para disimular las juntas, con lo que forma y decoración se vinculaban y se subordinaban directamente a las técnicas utilizadas.

La técnica de la matriz única permitió el avance en la fabricación en serie de vasos rituales en el periodo de los Zhou occidentales, lo cual produjo un aumento de la producción de bronce rituales.



Esquema de la fabricación de vasos rituales por moldes de piezas.

La técnica de las matrices de piezas, la cual es originaria de China, fue utilizada hasta que los artesanos tuvieron conocimiento de la técnica de la cera perdida hacia la primera fase de la dinastía de los Zhou orientales. Durante este periodo la técnica de las matrices y de la cera perdida eran combinadas en muchas ocasiones, aunque se seguía prefiriendo la del molde de piezas.

Los bronce rituales chinos manifiestan desde sus inicios el gusto, empatía que sienten con la naturaleza, bajo dos aspectos; por un lado los bronce están humanizados en el sentido de que tienen un tamaño adecuado a la escala humana, justificable no obstante por la función que deben cumplir, pero por otro lado, estos vasos rituales tienen en su gran mayoría una decoración basada en el mundo animal o natural.

El bronce sin embargo no sólo se utilizó para la fundición de piezas, vasos, lámparas con una función ritual. Se realizaron representaciones de objetos para los mausoleos. Estos objetos habían sido utilizados por el difunto en su vida terrenal, un ejemplo de un caso similar se encuentra en las cuádrigas de bronce encontradas en el mausoleo de Qin Shihuang.



Vaso ritual Kong.
Bronce.
Dinastía Shang, [1766-1111 a. C].

*Conjunto musical de campanas,
procede de una tumba
Bronce. Arte del
periodo de los Reinos
Combatientes*



Otros objetos que se encuentran en los mausoleos son las campanas o *Yuefu*, realizadas en bronce, pero en ocasiones tenían incrustaciones en oro. La importancia de la campana como objeto ritual está en su capacidad de establecer resonancias, sonidos que enlacen con otros mundos espirituales. Esta significación conecta con el significado de la resonancia en la estética taoísta.



*Campana, clase Tui.
Bronce.
Arte Han, [206 a. C.-221].*



*Huluseng, instrumento musical.
Bronce.
Arte Zhou, reino de las primaveras y otoños.*

La resonancia pone en contacto el mundo espiritual y el mundo físico, esto permite conocer el sentido de la naturaleza porque favorece el trance espiritual hacia este.

Sucede, que la campana, no sólo es un objeto que crea resonancias, sino que acoge en su interior un espacio que es resonancia, es sonoro. El espacio interior de la campana es significativo en sí mismo puesto que hace relación a la bóveda celeste y consecuentemente con el cielo, simbólicamente tiene que ver con el poder creador, su sonido es para los chinos el sonido de la armonía universal, y para los budistas, es también importante puesto que le da un sentido de purificación. Por todas estas razones, la campana sugiere y trasciende múltiples significados y es un objeto importante en el amplio repertorio formal chino.



Campana Yuefu.
Bronce con incrustaciones de oro.
Dinastía Qin, [221-206 a. C].



Campana tipo yongzhong.
Bronce.
Arte Zhou.

Entre las campanas se distinguen varios tipos o clases: Tui, Yuefu, Nao, Ghanta, Bo, Ling, etc., algunas de estas campanas no tienen badajo como la nao y la Tui, producen su sonido por percusión. La Nao concretamente es de grandes proporciones y su sección es elíptica, con mango. La clase Ghanta, es una campana ritual que propagaba el sonido de la voz y la ley budista. La clase Bo es originaria del sureste de China, es una campana de gran tamaño de labios planos, carece de badajo al igual que la campana Tui, la campana Nao, o la campana Ling, Zhong, etc. La campana Zhong también carece de badajo, tiene la sección elíptica y el mango circular. Lo importante en cualquier caso es el significado escultórico que tiene la campana es una escultura con amplios significados.

La tradición del bronce es muy amplia y acoge muchos objetos más como son las armas: espadas, puntas de lanza, disparadores de ballestas, armas *shu*, hachas, puñales, puntas de flechas, etc., u objetos de uso cotidiano como son espejos, peines, peinetas, broches, y un largo etc.



Campana tipo bo.
Bronce.
Arte Zhou.



Campana con decoración de animales fantásticos y motivos vegetales.
Bronce.
Arte Zhou.

Todos estos objetos revelan a quién los contempla la trascendencia que impregna cada una de las cosas que el pueblo chino realiza. La delicadeza, unida a la fuerza, al carácter genuino, junto con una presencia que está más allá del propio carácter cotidiano de estos objetos, hacen que los objetos en bronce puedan ser considerados algo más, que estén dentro del mundo de la escultura.

Los espejos de forma circular como el que aquí se reproduce fueron realizados en bronce, puliendo uno de sus lados. En el otro lado del espejo se añadían las decoraciones, que habitualmente eran muy variadas, desde formas geométricas, pinturas, relieves de animales mitológicos. La maestría con la que estas decoraciones están adaptadas a la forma circular del espejo demuestra una sensibilidad especial para la decoración. Cada grupo de motivos iconográficos se denomina de distinta manera: Xingyu o estrellas y nubes, Lianzhou o perlas engarzadas, etc. El uso de los espejos en bronce no está sólo relacionado con el decoro femenino, sino con practicas geománticas.

La tradición artística del bronce supone para la escultura china una de sus representaciones más significativa y genuina, punto de partida de la tradición escultórica con carácter permanente.



Espéjo.
Bronce pintado.
Dinastía Han, [206 a. C-221].



Espéjo con inscripción.
Bronce.
Arte Han, [206 a. C-221].

5. LA TRADICIÓN ESCULTÓRICA JAPONESA.

El arte japonés es un compendio de influencias (las más importantes provienen de China y Corea), que una vez han inspirado a la personalidad japonesa, renacen presas de una nueva vida; la que le proporciona el pensamiento japonés, y su conciencia sintoísta primigenia.

Los aspectos esenciales propios de la tradición artística japonesa son los siguientes: una ligazón profunda a la naturaleza, la necesidad de una íntima sencillez y simplicidad, una acusada tendencia hacia lo decorativo. Estas peculiaridades se manifiestan en el arte japonés de una manera muy especial; el arte japonés es intensamente original y por ello, fácilmente identificable.

El propósito primordial del arte japonés en general consiste en una necesidad de *interioridad*. Éste concepto significa que el arte japonés está enfocado al interior. El término interior hay que tomarlo desde el sentido de aquello que nos hace crecer íntimamente, y por tanto este crecer interior hace que se sea trascendente, que se encuentre significado en uno mismo, es introspectivo.

Junichiro Tanizaki revela en su maravilloso ensayo acerca del interiorismo japonés, “Elogio de la Sombra”, cual es este sentido y propósito del arte en

Japón; las circunstancias climáticas a las que hay que sumar otras causas, han favorecido el que los japoneses hallan hecho de la “necesidad virtud”:

“En realidad, la belleza de una habitación japonesa, producida únicamente por un juego sobre el grado de opacidad de la sombra, no necesita ningún accesorio.(...).Pero nosotros, no contentos con ello, proyectamos un amplio alero en el exterior de esas estancias donde los rayos de sol entran ya con mucha dificultad, construimos una galería cubierta para alejar aún más la luz solar. Y, por último, en el interior de la habitación, los shōji no dejan entrar más que un reflejo tamizado de la luz que proyecta el jardín.”¹¹⁹

A semejanza de otros pueblos orientales, como China, el pueblo japonés vive en comunión con la naturaleza demostrando que ésta es la base de todo su pensamiento. Pero, si hay algo que determine al pueblo japonés, es su interés por quedarse y apresar lo esencial, lo trascendente, lo puro. En esto fija todo su objetivo vital.

En lo que se refiere a la estética de la naturaleza en Japón, existen tres aspectos, acerca de los cuales escribe Fernando G^a Gutiérrez, que resultan ser la clave para la comprensión de esta estética: “*Sabi*”, “*Wabi*” y “*Shibusa*”. Estos afectan a la expresión estética-artística del pueblo japonés en tres aspectos “la expresión de la soledad de la naturaleza”, “la simplicidad”, y el concepto de lo “inacabado”, que enlaza con el concepto de lo asimétrico.

El concepto de lo inacabado hace relación directa a la imaginación y como esta es capaz de terminar y perfeccionar lo imperfecto. El arte occidental en general ha tenido muy poca tolerancia con este concepto y se acostumbra a relacionar con la torpeza, o el mal gusto. ¿Qué determina la tolerancia con respecto a las obras de arte imperfectas o inacabadas?. Según Ananda K. Coomaraswamy, existen dos actitudes que determinan esta tolerancia:

“La tolerancia respecto a las obras de arte imperfectas puede surgir de dos actitudes, la primera [...] la acítica, es esgrimida con convicción por los benevolentes, a quienes satisface con demasiada facilidad cualquier pobre e inadecuada correspondencia entre forma y contenido; la segunda es la actitud creativa, que concede poca importancia al

¹¹⁹ TANIZAKI, J., *ELOGIO DE LA SOMBRA*, ED. SIRUELA,, MADRID, 1995, PÁG. 45.

atractivo, y que es capaz de completar, mediante la fuerza de la auténtica imaginación, esa correspondencia entre forma y contenido que no ha sido alcanzada o conservada en el original. La tolerancia acrítica se contenta con lo bonito o lo edificante, y retrocede ante la belleza “difícil”; en cambio, la tolerancia creativa es indiferente ante lo bonito o lo edificante, y es capaz de crear o recrear una experiencia perfecta partiendo de una simple sugerencia, de un tosco “primitivo” o de un fragmento roto.”¹²⁰

En esta imagen a continuación se pone de manifiesto este gusto por lo inacabado, y la asimetría que impregna la cerámica del té japonesa. Esta cerámica fue impulsada de forma importante a raíz del gusto japonés hacia la cerámica coreana, la cual tenía esa característica que a ellos entusiasmaba: la imperfección, la asimetría y la simplicidad.



Vasija de los hornos de Tamba.
Cerámica.
Arte Muromachi, s. XIV.

En lo que al estudio emprendido se refiere, todas estas características hacen referencia directa a un medio de conocimiento que puede llevar a este propósito, y este es el medio de la observación; sin embargo, condicionada por estos aspectos de lo asimétrico, la expresión de la soledad, y la simplicidad esencial, y con la búsqueda limitada por la necesidad de captar lo puro.

¹²⁰ COOMARASWAMY, A. K., LA DANZA DE SIVA, ED. SIRUELA, MADRID, 1996, PÁG. 37

La marca esencial de la estética japonesa se halla al reunir los aspectos antes señalados, revelando un afán por captar, como se ha dicho, la simplicidad esencial. Es por tanto el arte de este pueblo una continua revelación de verdades irrefutables unido a una belleza original y fundamental.

La tendencia decorativa de la estética japonesa se manifiesta principalmente en objetos cotidianos que crean y favorecen ambientes en los que se respira este aura de simplicidad esencial; el ambiente ya en sí mismo armónico y bello se potencia con la inclusión en él de un objeto como el biombo, un cuadro, o una escultura o recipiente cerámico; pero también un cuadro u otro objeto artístico de poco valor en sí mismo es realzado porque se coloca en un lugar que armoniza a la perfección con él.



Porche de la sala de té del Koboan. Kobori Enshu, [1579-1647].

En lo que se refiere a la tendencia decorativa de la estética japonesa, llama poderosamente la atención el que muchos de sus objetos decorativos están

rigurosamente cubiertos de oro, los fondos de muchos biombos, y muchos cuadros están realizados de esta manera; Junichiro Tanizaki explica esta cualidad del arte japonés así:

“Diríjanse ahora a la estancia más apartada, al fondo de alguna de esas dilatadas construcciones; los tabiques móviles y los biombos dorados, colocados en una oscuridad que ninguna luz exterior consigue traspasar nunca, captan la más extrema claridad del lejano jardín, del que les separan no sé cuántas salas: ¿no han percibido nunca sus reflejos, tan irreales como un sueño? Dichos reflejos, parecidos a una línea del horizonte crepuscular, difunden en la penumbra ambiental una pálida luz dorada, y dudo que en ningún otro sitio pueda el oro tener una belleza más sobrecogedora”¹²¹.

En este pequeño párrafo se pone de manifiesto lo que significa el concepto de lo decorativo en el arte japonés, y el por qué de los fondos dorados, que en su brillantez, podrían, en un primer momento, contrastar con esa necesidad de simplicidad, y que lo que revela es, que precisamente por la disposición de estos cuadros, biombos, etc, en la armónica casa japonesa los dorados sirven para apresar la luz que falta y brindar así un ambiente de gran intensidad estética.

Pero, ¿en qué afectan estos aspectos a la escultura japonesa?. Desde la más antigua tradición, la escultura japonesa está dominada por la tendencia a la simplicidad. Una necesidad de abstraer de la realidad los elementos que de manera determinada suponen la esencia de la forma, y del espacio que la rodea y que lo integra íntimamente. Sin embargo, al contrario que en el arte chino en el que lo que domina es la línea, en el arte japonés dominan los espacios, los volúmenes, generando por tanto una escultura rotunda, clara, espacial y de gran fuerza.

Esto se puede ver con claridad en las figuras Haniwa, y en las Dogun, así como en las esculturas del gran escultor Unkei. La personalidad de la escultura japonesa está en cierto modo determinada desde sus inicios por esta concepción de la simplicidad esencial; aunque en determinados momentos se hayan incorporado nuevos elementos foráneos, estos se han

¹²¹ TANIZAKI, J., *ELOGIO DE LA SOMBRA*, ED. SIRUELA,, MADRID, 1995, PÁG. 52-53

integrado dentro de este concepto con lo que la cultura se ha ido enriqueciendo sin perder su esencia.

La historia artística japonesa está poblada de influencias exteriores que, si bien en un primer momento velan la producción propia, posteriormente se convierten en ejemplos auténticos de la capacidad de asimilación de este pueblo a las influencias foráneas sin perder ni un ápice de su entidad.



Cerezos en flor, atribuido
a Hasegawa Kyuzo. [s.
XVI]
Pintura sobre
dorado.

Las primeras grandes influencias artísticas provenían de China, Corea, y los pueblos que fueron llegando, por necesidades comerciales o con un afán de colonización a la isla, por su cercanía al continente asiático; no obstante, con la introducción del Cristianismo en el siglo XVI las influencias respectivas se hacen más intensas.

Si bien es cierto que China ha influido el arte japonés desde sus inicios, también lo es el que la relación entre ambas haya organizado diferencias determinadas por los caracteres tan distintos de unos y otros.

Mientras que ambos basan su filosofía vital en la comunión con la naturaleza, los japoneses se afirmarán en la imperfección de esta, en su falta de simetría, y percibirán lo inacabado, así como, el espacio natural será representado en muchas ocasiones de manera fragmentaria, y harán hincapié en los volúmenes. Cuando representan a la figura humana, los volúmenes tendrán mucha importancia y también sentirán la necesidad de retratar, de fijar caracteres y cualidades de lo representado; mientras que las esculturas chinas en sí mismas darán cuenta de la autosuficiencia de la naturaleza para renovarse y resurgir, no se fijarán en detalles individuales, e incluso cuando parece que representan algún personaje en concreto éste revelará una identidad universal, no singular. En lo que tiene que ver con el volumen, este se hará evidente en los vasos rituales sobretodo, más que en las esculturas en sí mismas, los volúmenes en la escultura china son consecuencia del movimiento de la línea.

De esta manera, la obra china sugiere la plasticidad de las formas naturales en su mayor esplendor y perfección, mientras que las obras japonesas, sugieren un mundo de relaciones humanas marcadas por la sencillez de los materiales naturales puros e incluso pobres.

En casi todas las culturas, el proceso creativo, concretamente en la escultura o la cerámica, es algo que no deja huellas:

“El artista y sus materiales, la arcilla, la madera o el pincel de tinta y el papel crean el mundo al unísono. Este factor es de primordial importancia. Consideraciones básicas en otras culturas, como, por ejemplo, el sello único y personal, la destrucción de cualquier rastro del proceso creativo (bordes con aristas, huellas o marcas del cincel), así como los márgenes preconcebidos o la distinción de planos no suelen tener demasiada importancia.”¹²²

¹²² STANLEY-BAKER, J., *ARTE JAPONÉS*, ED. DESTINO, BARCELONA, 2000, PÁG. 13

La estética escultórica japonesa que comienza con las figuras “Dogun” y “Haniwa”, y sus rasgos distintivos, han permanecido invariables a pesar de las influencias culturales y artísticas; es decir, la sencillez, la espontaneidad, el gusto por el volumen, la paz que transmiten, la comodidad, la calidez y sobretodo la armonía.



*Cajas para el almuerzo.
Bambú y papel.*

Las figuras Dogun y Haniwa son un claro manifiesto acerca del interés que los escultores y artesanos japoneses han tenido desde épocas neolíticas por la representación de la figura humana. Aunque en China se han encontrado representaciones humanas desde el neolítico, estas figuras tienen un sentido distinto. Al artista japonés le interesan las formas y fisonomía del cuerpo humano.

Estos rasgos son: el gran amor por la naturaleza, la sencillez y simplicidad, la tendencia abstracta, y la tendencia decorativa, impresa en todas las formas artísticas del pueblo japonés, desde la cerámica, pasando por los jardines, los objetos cotidianos e incluso en el diseño de objetos para envolver regalos.

5.1. ARTE DE JAPÓN

5.1.1. Cronología

Época Jomon	antes del 5000 a. C- s. III a. C
Época Yayoi	s. III a. C- s. III
Época de los Kofun	s. III- s. VI
Época de Asuka	538 (o 552)- 645 (o685)
Época de Nara	
Periodo Hakuho	645-710
Periodo Tempyo	710- 794
Época de Heian	
Eras Konin y Jogan	794-898
Época de los Fujiwara	898-1185
Época de Kamakura	1185-1333
Época de Muromachi	1334-1573
Época de Momoyama	1573-1603
Época de Edo	1603-1868
Época moderna	1868- hasta nuestros días

5.1.2. La prehistoria. Cultura Jomon

A pesar de las dificultades con las que se encuentran arqueólogos e historiadores para circunscribir en el tiempo las representaciones y producciones cerámicas primigenias, descubiertas en Japón, se puede convenir que la llamada cultura Jomon la fundan, al parecer, pueblos llegados a Japón desde distintos lugares y que constituyeron, de forma un tanto peculiar y misteriosa, una cultura con muestras muy significativas. Estas muestras aparecen ininterrumpidamente desde el 7000 a. C hasta el 200 a. C., lo que indica que durante 7000 años aproximadamente se dió una cultura cuyos modelos cerámicos y escultóricos fundaron una peculiar forma de entender el mundo, origen de la identidad del pueblo japonés. Ésta corresponde con el Mesolítico.

Parece ser que convivieron en determinado momento dos culturas, una situada en le edad de piedra y la otra ya en la avanzada cultura neolítica. El sistema de vida estaba dedicado a la caza, la pesca y la recolección.

La denominación de cultura de Jomon, viene dada por un tipo de decoración de impresión de cuerdas en las cerámicas. Jomon, significa, por tanto, impresión de cuerdas.

Este tipo decorativo se desarrolla a lo largo de las figuras y vasijas con gran frescura, y con una intención básicamente estética. En lo que se refiere a las figuras desde un punto de vista formal, las figurillas son sorprendentes en cuanto a su expresividad, y especialmente, en relación a un sentido del espacio que no se aprecia en las figurillas funerarias chinas. Los brazos y piernas de las figuras están separados y dibujan el espacio con su silueta, en un tosco intento de representar la realidad, que dota a las piezas de una singularidad y una gracia especiales.

Aunque las cerámicas Jomon se desarrollan desde aproximadamente el año 9000 a. C, las primeras esculturas japonesas conocidas son del estadio medio de esta cultura, (3000 a 1500 a. C), y son conocidas como “*Dogu*”; el

significado de estas figuras no se conoce con certeza, pero es fácil suponerlas un sentido religioso. Están realizadas en arcilla y en algunos casos tienen semejanzas con figuras que representan diosas de la tierra, y representaciones de animales con rasgos humanos que se encuentran en otras civilizaciones.



Figura femenina.
Terracota.
Periodo de Jomon, [9000-200
a. C].

Las representaciones Dogu son la primera clave que certifica la observación de la naturaleza propia en un hombre situado en el neolítico. Las características de estas figuras ponen de manifiesto la capacidad de un pueblo por estudiar su entorno, aunque, bien es cierto, desde una visión absolutamente fantástica, desde la que sino no se entendería los ojos extremadamente grandes, o la decoración de los “ropajes”, tan elaborada e ilusionista.



Figura sin cabeza.
Arcilla.
Periodo Jomon, [9000-200 a. C].

Se pueden establecer tres estadios en los que subdividir esta cultura Jomon; un estadio primitivo cuyas primeras manifestaciones se encontrarían alrededor del año 9000 a. C, aunque sus mayores hallazgos se encuentren de 7000 a 3000 a. C; el estadio medio que estaría establecido del 3000 al 1500 a. C; y el estadio tardío situado cronológicamente en el 1500 al 200 a. C. La distribución de la cultura Jomon y sus características está repartido uniformemente por toda la geografía japonesa.

Una característica concreta de estas estatuillas, que ha servido para dar nombre a esta cultura, es que simultáneamente con los objetos cerámicos la decoración está basada en la impresión de cuerdas, sobre la arcilla todavía húmeda; en determinados sentidos dotando a las figuras y a las piezas cerámicas de una estética de gran dinamismo. Otro motivo decorativo esta conseguido al clavar pequeños palos en la superficie de la cerámica.



Figura.
Cerámica.
Periodo de Jomon, [9000-200 a. C].

Las figurillas Dogu, mencionadas, son formalmente fantásticas, representan figuras de hombres, mujeres y animales, tendentes a la abstracción y con algunos recursos decorativos de gran dinamismo como el ya mencionado de la impresión de cuerdas, o como la expresión manifiesta en los rasgos; temporalmente, son localizadas a partir del estadio medio de esta cultura de Jomon. Al igual que en otras culturas primitivas los “Dogu” adquieren un simbolismo con gran carga ritual, que se materializa en la función a la que con más probabilidad eran destinadas estas figuras; utilizadas en ritos religiosos, personificarían divinidades. El individualismo patente en estas figuras podría estar determinado por una vida solitaria.

En el Jomon medio se encuentran unas figuras en cierto modo especiales porque su decoración potente, viva y excesiva no concuerda con el espíritu que envuelve el estilo japonés, en el que la decoración va en función de la forma, de hecho constituyen una excepción:

“El exceso de decoración es un resultado que no se presenta en ningún otro momento de la historia de la cerámica japonesa, en la que se respeta el principio de que la decoración es complementaria de la forma.”¹²³



Figura cilíndrica.
Cerámica.
Periodo de Jomon, [9000-200 a. C].



Figura.
Cerámica.
Periodo Jomon, [9000-200 a. C].

Como en gran parte de la estatuaria neolítica occidental, los Dogu, representan la manifestación de un simbolismo religioso que trata de hacer presentes a las divinidades, más que representar, “presentar”, con lo que desde el punto de vista de la observación no se está ante manifestaciones de una mimesis formal con la naturaleza, sino ante una evocación de la idea espiritual que esa naturaleza quiere invocar.

En el Jomon tardío o final las figuras han adquirido otro carácter, en el que la decoración ya no es tan excesiva, pero sigue siendo fantástica, el apoyo estético de estas figuras está en los volúmenes, de gran rotundidad y valor escultórico. Estas figuras presentan otra peculiaridad que las hace representativas, las más conocidas son una variedad llamada “con gafas”, la decoración es en bajorrelieve, y son huecas, con las paredes finas. Lo que señala este vacío interno es:

¹²³ KIDDER, J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985, PÁG. 16.

“La razón que impulsó a hacer estas figurillas huecas podría ser dar un espacio al “espíritu residente”, proporcionar un “alma” al objeto.”¹²⁴

Lo más singular de estas figuras es su tendencia abstracta apoyada en una tendencia decorativa, que indica la resolución de que la decoración sirve para subrayar la forma, singularidad propia del arte japonés ya desde su origen.

“La forma se reconstruye por su propio efecto, y se establece como inviolable el principio japonés de que la decoración subraya la forma.”¹²⁵

Otra característica del periodo Jomon lo constituyen los círculos y menhires de piedra que recubren las fosas mortuorias de la época. Una clave de estas tumbas es la colocación de una gran piedra erecta y central desde la que se disponen, cual si fueran radios de bicicleta, otras losas de piedra planas formando un círculo, cómo si fuera un reloj solar. Esto que en japonés es llamado *Nonakado*, ¿se podría relacionar la gran piedra erecta como si fuera un pilar, con el *kolossos* griego, en cuanto a su significación?, probablemente no, pero causa curiosidad observar que formas lejanas geográficamente son encontradas una y otra vez en distintas culturas, ¿a qué se debe esto?.

Los menhires no solamente tienen una significación funeraria, sino que tienen que ver con la creencia en la energía creadora primigenia, simbolizada por *Izanagi* e *Izanami*, los cuales levantan el “augusto pilar celeste”, que constituye el eje del mundo y giran a su alrededor, cada uno en un sentido, hasta que encontrándose en un punto, se acoplan para engendrar el archipiélago japonés, y el resto de seres divinos que pueblan la tierra, el cielo, etc.

¹²⁴ KIDDER, J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985, PÁG. 21

¹²⁵ KIDDER, J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985, PÁG. 21.



Grupo de piedras Nonakado.
Final de la era Jomon, [9000-
200 a. C].

“Descendiendo luego del cielo y situándose e esta isla, en un abrir y cerrar de ojos erigieron una augusta pilastra celeste y edificaron un aula de ocho brazas. Entonces ellos (las divinidades celestes) le preguntaron a la augusta compañera Izanami: “De qué modo ha sido formado tu cuerpo?” Ella respondió: “Mi cuerpo está completamente formado, pero hay una parte que no ha crecido y está cerrada”. Entonces Izanagi dijo: “También mi cuerpo está totalmente formado, pero tengo una parte que ha crecido excesivamente. Así, si metemos allí la parte de mi cuerpo que ha crecido excesivamente, procrearemos las tierras. ¿Qué solución mejor que procrear?” Izanami respondió. “Ciertamente estará bien hecho”. Entonces Izanagi repuso: “Tú y yo giraremos alrededor de esta augusta pilastra celeste y cuando nos hayamos encontrado yaceremos juntos”.¹²⁶



Jabali.
Terracota.
Periodo Jomon, [9000-
200 a. C].

¹²⁶ TAMBURELLO, A., JAPÓN, ED. GRUPO LIBRO, MADRID, 1992, PÁG. 25. (CIT EN KOJIKI, I).

5.1.3. Cultura Yayoi.

Con el declive de la cultura Jomon aparece un tipo de cerámica que será conocido con el nombre de Yayoi. Esta cerámica es distinta a la de la anterior cultura Jomon, ya que sigue un diseño mucho más simplificado, y con una gran claridad en las formas.

En el período Yayoi, (200 a. C a 200 d. C.), el pueblo japonés conocerá la agricultura, este acontecimiento dará lugar a una tipología artística distinta condicionada por una nueva mentalidad, en la que vivirán de manera más sedentaria; esto significará una estabilidad social ajustada a su vez, por la forma de trabajo del cultivo del arroz, en el que se establece la necesidad de vivir en comunidad. El cultivo del arroz fue introducido en Japón desde China.



Cabeza.
Arcilla.
Periodo Yayoi, [200 a. C a 200 d.
C].

El reflejo de estos condicionantes en la cerámica y la escultura, es un refinamiento en las formas, así como una búsqueda patente de simplicidad. El dominio del material del barro hace que cada vez puedan trabajar con

grosos inferiores, la vida en comunidad confiere una cerámica más estereotipada, así como un desarrollo técnico notable.

En cuanto a las figuras Yayoi, hasta mediados del siglo XX sólo se habían encontrado ocho figurillas, la factura de ellas era más tosca que la de las figuras Jomon, lo cual indica un interés distinto así como un cambio de propósitos. Aun en su tosquedad estas figuras, como la de la imagen precedente tiene una gran expresividad, y en los trazos de los ojos y la boca hay una cierta pasión y determinación.



Campana Dotaku.
Bronce.
Época Yayoi, [200 a. C a 200 d. C].

La metalurgia en Japón no era autóctona, los métodos de fundición en bronce fueron introducidos desde China, esto supuso en un principio la elaboración de modelos chinos en armas, vasos y en las campanas. En un principio las campanas de bronce, cuya importancia es máxima desde el punto de vista estético así como, desde el de la significación, son de factura torpe, inexperta.

Las campanas suponen un acercamiento al mundo sobrenatural, se cree que el enterramiento de estas en la tierra podía propiciar las cosechas, o la

fertilidad; esta idea está apoyada en que las campanas eran enterradas en la tierra y esto supone, desde el punto de vista del material, que éste se hacía irrecuperable, lo que indica que el ritual y mito que acompañaba a este acto, era poderoso; hay que tener en cuenta que los materiales no se desperdiciaban puesto que eran escasos.

Su significación, por tanto, no viene dada únicamente por la capacidad de emitir sonidos, (que también, puesto que algunas campanas se han encontrado con badajo), sino que tiene más que ver con la forma, el interior hueco es lo que contiene un alma, al igual que las figuras Jomon “con gafas”, y el exterior decorado con bajorrelieves o incisiones que representan animales, quizá chamánicos, o escenas agrícolas referidas a la alimentación, al cultivo del arroz, etc.



Campana.
Bronce. Periodo Yayoi, [200 a. C a 200 d. C].



Campana Dotaku.
Bronce.
Periodo Yayoi, [200 a. C a 200 d. C].

La decoración de las campanas es en bajorrelieve, pero este es filiforme, es como un dibujo con un ligerísimo volumen. Este tipo de decoración, subraya la ligereza de la forma, puesto que no la estorba, y en definitiva

indica un gusto refinado y de tendencia hacia la pureza. Los volúmenes por otro lado, son llenos, plenos de vigor sin resultar excesivos, lo que vuelve a subrayar la tendencia esencial y pura del arte japonés de esta época.

La estabilidad social en el período Yayoi dará como resultado que este pueblo se podrá dedicar a “investigar” las cualidades estéticas y simbólicas de sus producciones artísticas. Las campanas llamadas “Dotaku”, de gran refinamiento estético, los “Doboko” o armas de cobre, y los espejos de bronce, cuyos primeros ejemplos proceden de China, darán cuenta de la importancia con que consideran todos estos objetos, y serán una muestra relevante del gusto por la pureza y esencialidad que se manifiesta en este periodo muy especialmente.



Punta de lanza, o albarda.
Bronce con decoración
geométrica.
Período Yayoi, [200 a.
C a 200 d. C].

En algunas ocasiones estas campanas se han encontrado enterradas en grupos, cercanos a plantaciones agrícolas.

A diferencia de la civilización Jomon, Yayoi, es un pueblo con unas formas artísticas que revelan un gusto por lo depurado, y civilizado; una cultura

que descubre el gusto por la pureza artística de la forma, de la línea y sobre todo del volumen, del espacio. La pureza es la piedra angular del sintoísmo, y será en esta época cuando se encuentre una conciencia religiosa sosegada y justa.

5.1.4. Periodo de Kofun.

El período de Kofun (200 a 552 d. C), que siguió al período Yayoi, también es llamado de las Antiguas Tumbas.

Estos túmulos estaban formados por montículos de tierra bajo los que se colocaba al difunto. Paulatinamente, estos túmulos cuyo origen se puede encontrar en China y en Corea, fueron haciéndose más originales al incorporar un tipo compuesto, formado por un círculo arriba y un cuadrado abajo. La unión de estas dos formas da lugar a lo que en Occidente se llama “ojo de cerradura”, e históricamente parecen estar vinculadas a la expansión de la aristocracia Yamato, la cual comenzó su periodo de poder en esta época.



Tumba del emperador Nintoku.
Periodo Kofun o de las Grandes Sepulturas, [200-552 d. C].

Estas formas sepulcrales tienen también un cierto parecido con las campanas rituales del tipo Dotaku y reproducen unas formas cilíndricas abiertas en la parte final del cilindro, similares también a lo que serán los Haniwa.

Primeramente la sepultura estaba formada por una fosa recubierta por piedras apiladas formando una caja, luego pasaron a ser corredores de piedra que daban acceso a una o dos cámaras. Dentro se podían encontrar sarcófagos de piedra y objetos suntuosos.

En este periodo tomó mucha importancia la fundición de espejos de bronce. Los descendientes del sol los asumieron como propios, como símbolo que los identificaba. La significación de los espejos tenía que ver con la pureza del sol, y eran utilizados a su vez para la protección del espíritu del difunto.



Espejo con decoración geométrica.
Bronce.
Periodo Kofun, [200 a. C a 200 d. C].

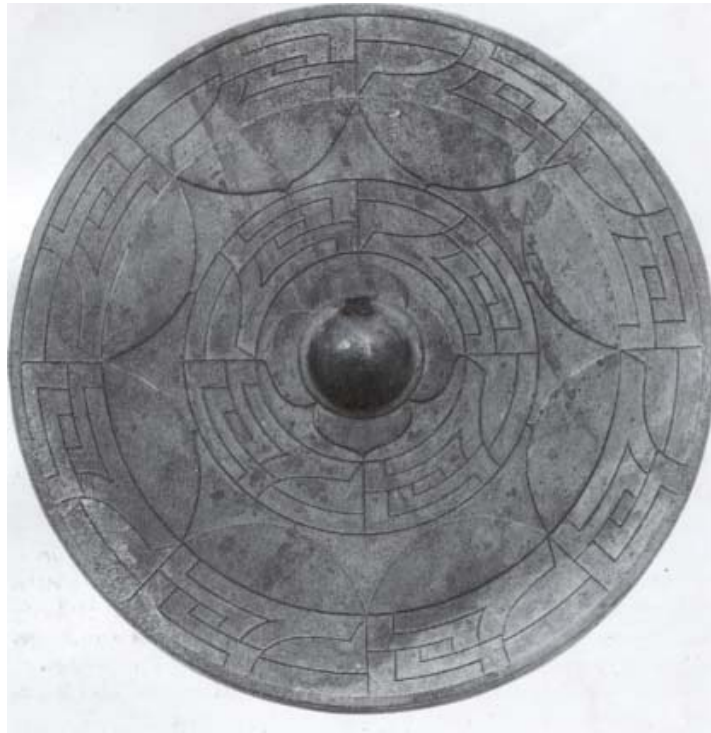
Debido a que las primeras influencias provenían de China, las primeras decoraciones tenían que ver con las representaciones de espíritus taoístas, sin embargo si en los espejos chinos estas decoraciones estaban tratadas con coherencia en los japoneses está no existía y en su lugar había una cierta congestión. Paulatinamente en este periodo la decoración fue depurándose y

haciéndose geométrica, hasta que aparece la decoración *chokkomon* (dibujo derecho-curvo), extraña decoración cuya significación está en el aire. Desde el punto de vista de la referencia a la naturaleza, en este tipo de decoración en relieve, se llega a la perplejidad; se encuentra en distintos objetos, incluso en ciertos haniwa.



Haniwa con decoración chokkomon
Terracota. Periodo Kofun, [200 a. C a 200 d. C].

La decoración *chokkomon* caracteriza ciertos objetos artísticos del pueblo japonés. Desde sus orígenes, tiene una capacidad de abstracción muy compleja, basada en la naturaleza y en el entendimiento del hombre, en el humanismo que le caracteriza. Esta decoración aunque geométrica, no es fría, ya que la mezcla tan ordenada y coherente entre líneas curvas y rectas imprime un carácter esencial, cálido y al mismo tiempo enigmático. Por otro lado, la decoración de estos objetos, está realizada acompañando a la forma.



*Espejo con decoración
Chokkomon.
Bronce.
Época Kofun, [200 a. C.
a 200 d. C].*

Con la cultura Kofun, antes de la era cristiana, se atiende al descubrimiento de unas figuras de arcilla cocida, con forma cilíndrica llamadas “*Haniwa*”. La palabra Haniwa significa “cilindro de barro” y se trata de estatuillas funerarias que se asemejan en su función a las estatuillas que encontramos en las tumbas chinas, pero al contrario que estas se encuentran en el exterior de las tumbas, enterradas alrededor. Probablemente la función de estas figuras estaba en impedir que la tierra alrededor de las tumbas se corriera con las lluvias, para lo cual se colocaban formando líneas alrededor de las tumbas. A pesar de tener un fin práctico estas figuras están dotadas de una gran carga y sensibilidad estética.

En estas esculturas el artífice recurre a unos medios expresivos mínimos, simples, quizás hasta pobres y escasos en elementos, y sin embargo con gran carga simbólica, más esta combinación da como resultado una ya incipiente y depurada estética que caracteriza el arte japonés.



Haniwa "perro".
Terracota.
Época Kofun, [200 a. C a 200 d. C

Desde el punto de vista de la escultura los Haniwa representan un interés incipiente por la fisonomía del cuerpo humano, pero sobretudo, una apreciación de los volúmenes muy significativa.

La razón de ser de los Haniwa es la misma que la de los Mingqi, la sustitución de un rito sangriento funerario por otro ritual simbólico.

“Quinto día décimo mes, invierno, vigésimo octavo año (del reinado de Suinin). Ha muerto Yamato-hiko-no-Mikoto, hermano menor del emperador por parte de madre.

Segundo día, mes undécimo. Yamato-hiko ha sido enterrado en Tsukizaka en Musa. A continuación han sido reunidos todos sus servidores y sepultados de pie dentro del recinto del túmulo. Han pasado muchos días y no han muerto, sino que han llorado y se han lamentado día y noche. Finalmente han muerto y se han descompuesto. Han sido devorados por perros y cuervos.

El emperador oyendo su llanto y sus lamentos, se ha conmovido y ha convocado a sus más altos funcionarios: “Es muy penoso”, dijo, “obligar a aquellos que uno ha amado en vida a seguirlo también en la muerte. Aunque sea una antigua costumbre, ¿por qué conservarla si es mala? Desde ahora en adelante tomad vuestras propias medidas para que se ponga fin a la práctica de seguir a los difuntos” (...) Sexto día, séptimo mes, otoño, trigésimo segundo año. Muere la emperatriz consorte Hibasu- hime-no-Motoko. Poco antes de las exequias, el emperador convoca a los ministros diciendo:

“Ya hemos reconocido como cosa no buena la costumbre de seguir a los muertos. ¿Qué tendremos que hacer para celebrar estas exequias? Entonces Nomi-no-Sukune se adelantó diciendo: “No está bien sepultar vivos a los hombres en los túmulos. Pero, ¿cómo puede transmitirse esta práctica a la posteridad? (...)” Envío, pues, mensajeros para traer de Izumo un centenar de hombres de la corporación de los ceramistas. Les dio instrucciones para que tomaran arcilla y la modelasen en forma de hombres, de caballos y de diversos objetos, que luego presentó al emperador diciendo: “Haz que desde ahora en adelante sea ley para las generaciones futuras el sustituir con objetos de arcilla a los hombres vivos y colocarlos sobre los túmulos”. Entonces el emperador quedó altamente complacido y le dijo a Nomi-no-Sukune: “Este procedimiento alegra muchísimo mi corazón” (...) A estos objetos se les dio un nombre: se llamaron Haniwa (aros de arcilla): pero también son conocidos con el nombre de Tatemono (objetos derechos o enderezados).”¹²⁷



Haniwa "ruba".
Terracota.
Época Kofun, [200 a. C a 200 d. C].

Los Haniwa se encuentran en las tumbas de las familias sobresalientes dentro de las comunidades del período Kofun en las que las relaciones sociales estaban muy avanzadas y en las que por lo tanto existían unas relaciones de poder importantes. También se han encontrado estas figuras en las tumbas de emperadores de esta época como Ojin (270-310) y Nintoku

¹²⁷ TAMBURELLO, A., JAPÓN, ED. GRUPO LIBRO, MADRID, 1992, PÁG. 33. (CIT. DEL NIHON-SHOKI, VI).

(310-399), y en algunas de las tumbas tan monumentales como las egipcias se han encontrado estas figuras en cantidades enormes.



Haniwa hombre.
Terracota. Época Kofun, [200 a. C a 200 d. C].



Haniwa guerrero.
Terracota.
Época Kofun, [200 a. C a 200 d. C].

Estas figuras no sólo tienen forma de personas, sino también de animales y casas. La probable significación del por qué de estas figuras esta en varias leyendas, sin embargo son especulaciones, con certeza no hay ninguna. Además de la función comentada anteriormente, parece que los Haniwa cumplían también la misma función de cortejo que desempeñaban las figuras funerarias chinas, sin embargo en Japón estas figuras permanecieron siempre en el exterior de las tumbas.

La simplicidad en la ejecución de estas figuras llama la atención. Son cilindros de barro a los que se les añaden algunos motivos para representar los brazos o los tejados, y cuyo único elemento expresivo los constituyen

unos orificios, que en el caso de las casas son las ventanas, y en el de los animales y los hombres son la boca y los ojos. La expresividad que reflejan estas figuras está fuera de toda duda, pasan de la alegría a la tristeza con unos sencillos cortes en los cilindros, que aumenten o disminuyan los orificios. La elementalidad de los recursos expresivos utilizados así como la gran carga simbólica y sensible que aportan, hacen de estas figuras claros precursores de formas y conceptos muy utilizados en la escultura actual. Claro ejemplo de esta influencia será la obra de Isamu Noguchi. En el libro de Fernando G^a Gutiérrez se cita un fragmento de un escrito de Watsuji Tetsuro en el que escribe:

“Míralos, si prefieres, desde un sitio lejano; pero lo extraño es que, cuanto más te alejes, más reales aparecen y menos se nota lo simple de su ejecución. En la medida en que uno se aleja de ellos, los ojos se convierten en ojos reales, verdaderas ventanas del alma; toda la cara se enciende de vida; y toda la figura del haniwa parece que se vuelve viva.”¹²⁸



Santuario sintoísta de Ise.

¹²⁸ TETSURO. W., INTRODUCCIÓN AL LIBRO DE MIKI FUMIO: " HANIWA: THE CLAY SCULPTURE OF PROTO-HISTORIC JAPAN", ED. CHARLES TUTTLE CO., TOKIO, 1961; PÁG. 42.

Los primeros templos sintoístas se realizaron en la época Yayoi. Estos son derivaciones arquitectónicas de los almacenes elevados que se habían ido construyendo en un principio para guardar alimentos y mobiliario comunitario, pero que fueron utilizados más tarde por los personajes más importantes de los poblados, por los chamanes, y luego, sirvieron de modelos para los templos. En lo que a este estudio se refiere estos templos tienen importancia por que fueron realizadas maquetas en cerámica (que también fueron enterradas en las tumbas junto al difunto, más concretamente encima del lugar en el que se encontraba el sarcófago, simbolizando, muy probablemente, la protección de la casa en la otra vida), las cuales son variantes de los haniwa: responden a una conciencia de la propia humanidad, simbolizan aspectos mitológicos y rituales de una cultura basada en el culto a la naturaleza, traspasados a formas escultóricas de gran impacto visual.



Haniwa Casa con pabellones. Terracota. Época Kofun, [200 a. C a 200 d. C].

Por otro lado estos templos enlazan al pueblo japonés con su pasado de manera reiterada, así el templo de Ise, se reconstruye cada veinte años si las

condiciones lo permiten. El ritual pone de manifiesto una conciencia elevada de regeneración, pureza y simplicidad acorde con la naturaleza.

Por lo que respecta a la influencia que estas formas artísticas tuvieron en la producción posterior hay que poner de manifiesto que este sentido de la abstracción y sencillez formal influirá de manera determinante, tal y como dice Fernando G^a Gutiérrez, en las pinturas de la escuela de “Yamato-e”, en la escuela “Sotatsu-Korin”, y en algunas esculturas budistas del templo de Koryu-ji, como la imagen de Miroku Bosatsu. En definitiva el arte de los haniwa no sólo influye en la producción artística japonesa, sino que estas influencias se trasladan al resto del mundo, y en períodos de la historia del arte muy alejados del momento en el que se produjeron.

5.1.5. Período Asuka

Para encontrar una amplia tradición japonesa en escultura, de dimensiones mayores a las de las figurillas anteriores, se debe entrar en el período en el que se introduce el budismo en Japón, este es en la segunda mitad del siglo VI, y es llamado en lo que al arte se refiere como el periodo Asuka (538-645).



Triada de Shaka. Tori Bussui.
Bronce dorado.
Arte Asuka, [538-645].

El Budismo se establece en Japón por misioneros budistas que llegan procedentes de Corea a través del reino de Paikche, en el año 538; acompañando los textos budistas y una imagen de Buda, arriban también artistas coreanos que acompañan a los misioneros, (en Japón ya estaban establecidos, desde al menos, la segunda mitad del siglo V, instructores coreanos en todas las disciplinas sociales y artísticas, constituían lo que se denominaban los *be* (gremios de artesanos, curtidores, pintores, ceramistas), y fueron tratados con mucho respeto y atención, pues tenían una alta consideración).

“En el curso de esta fase crítica, los escritores de los Yamato no ocultaban la presencia de instructores coreanos en casi todas las áreas de la sociedad y las artes. Durante el reinado del emperador Yuryaku, o sea, en la segunda mitad del siglo V, una peste diezmo la mano de obra, lo que obligó al emperador a ordenar que los jefes coreanos de los cuatro *be* de los ceramistas, curtidores, pintores y tejedores, junto con el interprete, fueran trasladados a lugar seguro. También habían llegado hombres instruidos en las artes tradicionales chinas, en la época del emperador Ojin.”¹²⁹

La tradición religiosa japonesa se basaba en el culto a los *kami* y divinidades celestes, en el profundo respeto a las manifestaciones naturales como el sol, el viento, el agua, los árboles, las estrellas. El sintoísmo tenía unos rituales complejos en los que se manifestaba este respeto hacia la naturaleza; cuando en 1973 se realizó la sexagésima reconstrucción del templo sintoísta de Ise, siguieron el ritual documentado a partir del emperador Temmu, (682-686). Este ritual comienza con una purificación de los obreros que van a participar en la reconstrucción, después se talan los árboles, (ocho años antes), cada árbol se deja en reposo cinco años, tras los cuales se le da forma en Ise, se los envuelve en papel y se dejan almacenados bajo techo hasta el momento de su colocación. La parte más importante de este ritual comienza cuando se alza la viga maestra del templo; todos estos datos dan una ligera idea de la forma en la que los japoneses se enfrentaban a la idea de reconstrucción de un lugar sagrado para ellos. Sin embargo, más allá de la importancia que se les daba a los materiales naturales y a su cuidado, el templo sintoísta se ubicaba en lugares naturales de singular belleza, en los que la presencia sagrada de la divinidad natural se había dejado sentir. El ritual más importante que acompaña las ceremonias sintoístas es ante todo una clave para el entendimiento no sólo de este pueblo, sino para el entendimiento de la esencia de su arte, este es el *silencio*.

En un primer momento, el culto budista tuvo un poco de resistencia en Japón debido al temor a que los kami y divinidades celestes pudieran ofenderse por el nuevo culto, pero la universalidad del culto budista hizo que los templos budistas japoneses incorporasen en sus conjuntos

¹²⁹ KIDDER, J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985, PÁG. 29

arquitectónicos pequeños templos sintoístas. La indefinición formal de las divinidades celestes sintoístas, y los kami, dió paso a toda una plétora de seres divinos con rasgos humanos como consecuencia directa de la interacción del budismo en la religión autóctona.

“A pesar de la penetración y el dominio del budismo, los santuarios sintoístas siguieron construyéndose en serenos bosques y junto a tranquilas orillas, y luego acabaron incorporándose a los complejos budistas, al representar la manifestación local de los valores universales budistas.”¹³⁰

El budismo y sus formalismos artísticos tienen un gran auge, prueba de ello es que en el año 622 había ya en Japón 46 templos budistas, alguno de los cuales todavía hoy en día se mantienen en pie, como el templo *Horyu-ji* en Nara.



Maya entre dos siervas. Bronce. Arte Asuka, [538-645].

Este auge del budismo en Japón viene dado porque daba respuesta a unos sentimientos a los que no se había dado cauce, organizaba y ordenaba intuiciones que los japoneses tenían, pero que la indefinición que caracterizaba la interacción entre el hombre y la naturaleza, no había tomado forma en el espacio religioso sintoísta; dotaba de una imagen antropomórfica a los dioses sintoístas; en los templos sintoístas no hay

¹³⁰ STANLEY-BAKER, J., *ARTE JAPONÉS*, ED. DESTINO, BARCELONA, 2000, PÁG. 29

imágenes de culto, la imagen es la propia naturaleza y los kami se hacen presentes a los creyentes a través de la propia Naturaleza.

El resultado de esta nueva manera de representar a los dioses del panteón sintoísta, es que el artista japonés fija sus representaciones en los rasgos antropomórficos diferenciadores, y se preocupa de que la presencia humana sea manifestada.

Desde la prehistoria de la escultura japonesa se advierte un elemento diferenciador con la cultura china. El gusto por la línea curva y su significación, es en Japón el gusto por los volúmenes precisos, determinantes de la presencia que adquieren sus esculturas. Si bien al principio no se apreciara claramente esta predisposición hacia el volumen debido a las influencias coreanas y chinas, poco a poco la conciencia artística del escultor japonés se impone. Las esculturas que realizan en esta época son en su mayor parte representaciones religiosas de gran formato para incluirlas en los templos, no obstante hay también pequeñas representaciones religiosas de gran sutilidad y gracia, y en las que se puede apreciar incipiente esta marca diferenciadora.



Kannon de Kudara.
Madera policromada.
Templo Horyu-ji. Arte
Asuka, [538-645].

En el interior de Horyu-ji en Nara, están tres obras importantes de la escultura japonesa: el *Kudara Kannon*, o Avalokitesvara, obra en madera de alcanfor, lo que indica que es autóctona de Japón; el Bodhisattva kannon, también en madera de alcanfor, un conjunto en bronce que encarna a Buda y dos bodhisattvas, también llamada la Tríada de Shaka, pertenece al escultor de ascendencia coreana Kuratsukuri-no-Tori, este adquirió el título de *bussshi* o maestro escultor reconocido, está caracterizado por su frontalidad, la elegancia en la caída de los pliegues, un ligero alargamiento de las formas, y una penetrante definición de las facciones; estas cualidades son coetáneas al Bodhisattva kannon, del mismo templo y al Nyoirin kannon del templo Chuguji.



Miroku Bosatsu [Maitreya].
Madera de Alcanfor. Templo de Horyu-ji. Arte
Asuka, [538-645].

La importancia que los japoneses dan a los escultores que trabajaban en los templos resulta insólita si la comparamos con la consideración que se les otorgaba en China, o incluso en Occidente. Una característica de la obra japonesa tiene que ver con el tipo de materiales que se utilizan en la realización de las esculturas. Las figuras eran realizadas en bronce y madera, principalmente. Las esculturas japonesas de madera se realizaban en madera de alcanfor y de ciprés. Las esculturas realizadas en otras maderas normalmente remiten a una factura coreana o china.

Los escultores de la época seguían las influencias del estilo Wei chino, que acusaban la norma de los templos rupestres: forma monolítica, frontalidad, la parte posterior estaba inacabada, superficie lineal y cabezas más grandes de lo normal, que evidenciaban la vista en escorzo desde abajo.

Esta identidad del pueblo japonés se manifiesta en la absorción del mensaje religioso budista, dotándole de una estética autóctona, que se caracteriza por dar un mayor volumen a las tres dimensiones de la obra, por una paulatina falta de rigidez, la particular actitud en la escultura es en sí expresiva, así como una ligereza que se ve propiciada por el modelado de los paños.

Los japoneses perciben en esta época de influencia, que la cultura china poseía muchos aspectos que podían ser incorporados a la suya de forma conveniente: la caligrafía resultaba útil para expresar las ideas y los sonidos por medio de símbolos escritos, la historiografía, complicadas doctrinas acerca de la forma de gobernar, una eficiente burocracia, pero lo más substancial para el arte fue el conocimiento de una evolucionada tecnología puesta de manifiesto en nuevas técnicas de construcción, en métodos muy perfeccionados para fundir las esculturas en bronce además de modernas técnicas y materiales de pintura.



Ninfa Apsara. Madera. Templo de Horyu-ji. Arte Asuka, [538-645].

5.1.6. Período Nara.

El periodo Nara se divide artísticamente en dos épocas: el periodo Hakuho (645-710) y el de Tempyo (710-794). Y se caracteriza porque las influencias de Corea fueron sustituidas por las del Arte T'ang de China.

En el periodo de Nara, el budismo adquiere gran importancia. Para la escultura es determinante ya que proliferan los templos budistas, y con ellos, la necesidad de imágenes escultóricas de los dioses.

Los panteones familiares necesitaban también de imágenes de los dioses budistas. Estas figuras de factura inferior en escala, eran elaboradas por escultores, en arcilla sin cocer, y fundamentalmente en laca seca, o bronce.



*Santuario Tamamushi, Horyu-ji, Nara.
Madera, bronce y metal reticulado. Arte Hakuho, [645-710],
Nara.*

El Santuario Tamamushi constituye la primera pintura budista conservada, pero sobretudo es un ejemplo de lo que eran los pequeños panteones para el culto. Fue construido para una pequeña tríada de Shaka perdida. El nombre por el que es conocido desde época medieval es el de “escarabajo de Jade”. La razón de este nombre se debe a que debajo de unas placas de metal

repujado colocadas en las terminaciones de los cantos de los panales que conforman la maqueta, se incluyeron a modo de decoración, pequeños élitros de escarabajo, concretamente del *chrysochroa elegans* Thunberg. Un ejemplo de un pequeño panteón familiar es esta pequeña Tríada de Amida, es un pequeño altar domestico que ha debido de estar en el Horyu-ji desde que murió su dueña en el 733, la dama Tachibana. Estaba en el interior de una caja, y en su interior están representados el bodhisattva Seishi, el bodhisattva Kannon y Amida junto con figuras en bajorrelieve y pequeñas ninfas apsara.



Triada de Amida, Tachibana.
Bronce dorado. Arte Hakuho, [645-710], Nara.

La laca seca, o kanshitsu era una técnica cara ya que la materia prima había que importarla. La técnica consistía en el modelado de laca y de tela de cáñamo sobre un núcleo o armazón de arcilla o de madera ensamblada que se trabajaba sobre un marco sencillo, que luego se tiraba; en algunos casos, este armazón era tallado dándole la forma más cercana a su representación final, y en otros casos esta forma se iba dando con la tela de cáñamo y la laca, sobre ello se daban más capas de laca y luego se pintaba. La laca líquida que se utilizaba era la resina del árbol *rhus vernicifera*.

La realización de las figuras con esta técnica llevaba mucho tiempo, era un plúmbeo trabajo que condicionaba el que tamaño esfuerzo fuera

recompensado con una alta consideración. Los escultores en esta época eran los artesanos mejor pagados y la razón para esto estaba según J. Edward Kidder, en que los escultores no tenían alternativa a su trabajo, como otros artesanos. La diferencia de consideración para el gremio de escultores de una cultura a otra puede ser relevante en el sentido de que estas consideraciones se ciernen sobre el poso cultural más profundo, determinando que la escultura tenga hoy en día una gran relevancia entre las artes en Japón, mientras que en China ha sido considerada como una labor de inferior categoría. La escultura iba acompañada de una cierta espiritualidad.



Bodhisattva Gakko. Triada Yakushi. Yakushi-ji en Nara
Bronce dorado.
Arte Hakuho, [645-710], Nara.

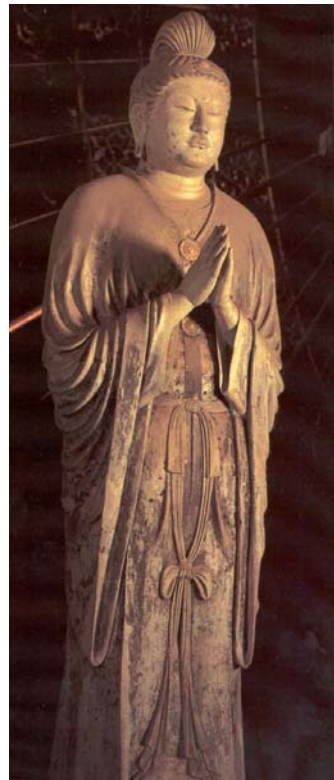


Bodhisattva Niseko. Triada Yakushi,
Yakushi-ji en Nara.
Bronce dorado.
Arte Hakuho, [645-710], Nara.

La preocupación por el volumen, la elegancia de las proporciones, el realismo, la individualización de los rasgos, cierta pérdida de espiritualidad de algunas imágenes, a cambio de incorporar valores como la monumentalidad, el sentido de lo corpóreo y una mayor sensualidad son las características sobresalientes de las numerosas esculturas que se han

conservado en los templos. De qué forma se pone en evidencia la observación del natural en estas figuras es claro ya que el análisis de la forma y del volumen es atento.

Ejemplos como: la *Tríada Yakushi*, en la que cada figura tiene su propia aureola, signo de la monumentalidad; el *Komoku-ten*, figura en arcilla de un rey, representado en actitud grave, y consciente, signo de la expresividad; el monje *Gangin*, que constituye uno de los primeros retratos, claro ejemplo del interés de los artistas japoneses por los rasgos, formas y fisonomía del cuerpo humano. Las representaciones de los Ocho guardianes de Sakyamuni, son ejemplos del trabajo con laca seca pintada, y constituyen aproximaciones a la escultura budista con más claros rasgos de una personalidad propia y muy señalada. La actitud de estas figuras un tanto hierática, pero que no obstante articulan una expresividad contenida, serena, grave, son una revelación de la edad de oro de la escultura japonesa.



Gakko o el bodhisattva del esplendor de la Luna.
Arcilla pintada.
Periodo de Nara, Arte Tempyo, [710-794].

Otro ejemplo de gran profundidad mística es el *Gakko* o bodhisattva del esplendor de la Luna, realizada en arcilla coloreada, muestra una actitud importada de la escultura china, la serenidad, que paulatinamente irá adquiriendo matices propios.

La peculiaridad que más diferencia a la escultura budista china de la japonesa es quizá la expresividad de algunas representaciones, que va acompañada de un gusto por la fisonomía corporal que no se encuentra en la escultura china. Esta cualidad se pone de manifiesto en los Cuatro Reyes Celestiales del *Todai-ji*, y en la expresividad de los cuerpos, de volúmenes amplios.

Todas estas obras corresponden al periodo Hakuho de la época de Nara, y ponen de manifiesto un interés en la idealización de los seres omnipotentes, aunque representados con apariencia humana.



Los Cuatro Reyes Celestiales. Jijoku-ten.
Madera, paja de arroz, arcilla y yeso.
Periodo de Nara, Arte Tempyo, (710-794).
Todai-ji, Nara.

Se comienza a ver un cambio estilístico con la construcción del mayor templo budista de la época, el *Todai-ji*. A partir de entonces se habla del periodo Tempyo; para su construcción se hubieron de destruir colinas enteras a las afueras de Nara. Se modeló el mayor Buda que hasta entonces se había esculpido, se vació en bronce, y tal fue la cantidad utilizada de este material, que durante siglos no se pudieron vaciar en bronce mas esculturas pues se habían agotado las reservas de cobre japonés. Este colosal Buda además estaba dorado. La representación de los cuatro Reyes Celestes se puede relacionar con el culto taoísta a las divinidades correspondientes a los cuatro puntos cardinales, guerrero negro, ave fénix, tigre blanco y dragón.

El Gran Buda Vairocana de bronce del *Todai-ji* fue la expresión grandiosa del trabajo del bronce de la época. A finales del s. VIII, el taller del *Toshodai-ji*, en Nara, se distinguió por sus imágenes talladas en madera de amplias dimensiones y cuerpos que se hacen sensibles por debajo de los ropajes, es decir, que hay una representación de las articulaciones, esta propiedad de la escultura da más vitalidad a las figuras.

La monumentalidad en la escultura japonesa deja de lado otras cualidades como el realismo o naturalismo, porque la envergadura de las obras hacen difícil resolver con cierta coherencia aspectos naturalistas que a escala tan magnífica se pierden. No obstante, las imágenes de menor tamaño que se encuentran acompañando al Gran Buda resultan de una gran delicadeza y sencillez.

En obras de menor tamaño, como es el retrato del monje chino *Jianzhen*, llamado en Japón *Gangin*; -el cual fue llamado a Japón, para que remediara la actitud laxa con la que estaban viviendo los monjes en Nara-, se ve reflejado ese espíritu de serenidad, naturalismo y resolución que caracteriza la escultura de la época más allá del *Todai-ji*. La estatua de Gangin constituye un retrato que influirá decisivamente en la práctica del retrato en Japón. El retrato de Gangin es la obra de un escultor de gran delicadeza.



El monje Gangin. Laca seca o kanshitsu pintada. Toshodai-ji, Nara. Periodo de Nara, Arte Tempyo, [710-794].

En el Horyu-ji, existen unas representaciones de relatos de la vida de Buda que adquieren gran importancia por que revelan unas ciertas similitudes con la concepción china de la escultura, exenta de monumentalidad, además son imágenes de gran sencillez, y máxima expresividad. Estas figuras están realizadas en arcilla sin cocer, son de formato pequeño en comparación con las grandes figuras del Todai-ji; las más antiguas son del 711, y están ubicadas en la pagoda. Están colocadas sobre un fondo de grutas modeladas también en arcilla, que van conformando terrazas. Las expresiones de algunas figuras tienden al histrionismo, sin embargo, la mayor parte de estas figuras representan escenas de gran sencillez e introspección.

“Como las figurillas de las tumbas T’ang estas pequeñas imágenes cumplen sus papeles silenciosa y reverentemente, excepto las figuras delanteras de la escena del Nirvana, que asoman en una exhibición de luto público al estilo chino.”¹³¹



La entrada al Nirvana. Terracota. Arte Tempyo, 711.



Karura, uno de los Ocho guardianes de Sakyamuni. Kofuku-ji. Laca seca pintada. Periodo de Nara, Arte Tempyo, [710-794].

En este mismo periodo de Tempyo, en el Kofuku-ji, se esculpió un conjunto escultórico que comprendía una serie completa de la familia de *Shaka*, lo cual significaba que entre las familias ricas y poderosas como la de Fujiwara, y la corte imperial incluido el emperador, estaban patrocinando ampliamente la construcción del templo y de todas las esculturas que debían incluirse en el templo. Fueron modeladas en laca seca. Había probablemente unas veintisiete figuras, de las cuales han desaparecido muchas. Los Ocho Guardianes que todavía se conservan parece ser que tienen relación con movimientos esotéricos, y son personificaciones de espíritus indios. Al ser incorporados al budismo japonés, éste les dota de rasgos significativos, acercando su representación al retrato, como con la escultura del monje Gangin. Son representaciones dotadas de movimiento, realismo, recreación en los detalles, que revelan una factura proporcionada y desprovista de imprevisión.

¹³¹ KIDDER, J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985, PÁG. 107.

“Estos semidioses son una disparatada colección de los espíritus indios del agua, la música, las serpientes, las aves y otras cosas, que se pusieron al servicio del budismo y se “personificaron” dentro de la tradición antropomórfica del arte indio.”¹³²

¹³² KIDDER, J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985, PÁG. 101-102.

5.1.7. Período Heian

Este período (794-1185), se caracteriza por ser una época que reacciona frente al dominio estético de rasgos ostentosos que se observaban en las manifestaciones artísticas del periodo Nara, con una escultura a escala humana, tanto en el tamaño como en la actitud; los grandes budas que se realizaron en los templos son sustituidos por figuras más comedidas en la expresión y en los medios materiales, es decir, nace artísticamente, como una renuencia frente a la riqueza y el poder que se apreciaba en Nara. Se denomina como Heian porque corresponde con el traslado de la capital a Heian- Kyo.

En primer lugar, esta reacción será religiosa, sin embargo, va a determinar influencias estilísticas y de contenido en las artes. Nacen las comunidades budistas de Shingon y Tendai, que promulgan el budismo más riguroso, más introspectivo y espiritual, y favorecen el enriquecimiento del repertorio iconográfico.

La escuela Shingon (o de la “Palabra Verdadera”), la constituyó el monje Kukai; éste fue enviado a China a la capital Ch’ang-an, allí se educó en el sistema esotérico chino, constituido por el método de enseñanzas secretas o reveladas de Dainichi, transmitidas de maestro a discípulo. Al volver al Japón, después de haber estado transmitiendo las enseñanzas aprendidas, creó esta escuela de budismo esotérico. Fundó un templo en el monte Koya, el Kongobu-ji. Hoy día le conforman más de cien monasterios.

La escuela del Loto Tendai es el resultado de la influencia de la escuela budista china de Tiantai, que como rasgo más característico buscaba brindar consuelo al hombre corriente, para ello se inspiró en el Sutra del Loto. Éste destaca la importancia de las artes, fue interpretado por el monje Saicho, el cual después de haber sido instruido por los monjes en Nara, decidió vivir en una montaña en Heian- Kyo, apoyado por el emperador Kammu, en busca de una vida más espiritual y dejar de lado las actitudes mundanas que se vivían en Nara. La escuela Tendai es responsable de la importancia del

culto a Amida en Japón, debido a que su creencia en que el camino hacia la salvación se hace a través del conocimiento de la naturaleza por ella misma sin intervención del intelecto. Amida es el Buda de la “luz infinita”, conocido en la India como Amithaba.



Bodhisattva. Sala de lectura del To-ji,
Kyoto.
Madera.
Arte Heian, [794-1185].

Siguiendo la creencia china de que las montañas, como *kimon*, constituían la puerta de entrada al demonio, este monje fundó un monasterio en la montaña de Hiei, que evidenciaba no solamente un culto budista sino que integraba también el sintoísmo. De forma similar, Kukai, fundó su templo y monasterio en el monte Koya, alejado de lo mundano, en contacto con los *kami* o espíritus naturales: el templo Kongobu-ji, constituirá un lugar de protección de los *kami* o *gongen*, espíritus de la montaña. Al relacionar los templos budistas con las creencias sintoístas en los espíritus de la naturaleza, se consiguió ampliar la base social del budismo, ya que aunaba creencias extranjeras (budismo) con creencias autóctonas (sintoísmo).



Emperatriz Jingu, divinidad sintoísta.
Madera.
Arte Heian, [794-1185].

En este sentido la naturaleza, que ya es importante en la intimidad intelectual del artista japonés por sus creencias primordiales, comienza de este modo a establecer paralelismos entre los dioses sintoístas, la luna, el sol, la lluvia, y las deidades budistas, necesitando materializarlas de alguna forma, y esta será principalmente la escultura, pero con un sentido de intimidad y de familiaridad distinto en parte a lo que anteriormente había realizado, aunque sin perder de vista las conquistas estilísticas ya avanzadas.

Se desarrolla, también, una escultura de base sintoísta, que se ve libre de las convenciones expresivas del budismo y que dota a sus obras de gran naturalidad e idealismo. Una de las consideradas deidades del sintoísmo es la emperatriz Jingu. Esta emperatriz fue representada en una escultura que muestra la delicadeza plástica de los volúmenes que caracteriza la escultura japonesa. Se encuentra en el Santuario de Hachiman, cerca de Nara. Estas imágenes sintoístas fueron promovidas por la tradición, que se estaba estableciendo con ideas budistas y sintoístas. La imagen de estas figuras contrasta con las imágenes más sombrías de deidades budistas.



La divinidad Nakatsu-Hime.
Madera.
Arte Heian, [794-1185].

Los templos de estas comunidades budistas se levantaron en el interior de los bosques, en las montañas, lejos de las capitales, apartándolas por tanto de lo que pudiera enturbiar la práctica escrupulosa del budismo, y en clara sintonía con el sintoísmo; está será una de las razones para que los templos estén hechos con materiales autóctonos. Los materiales que utilizaron los artistas para la decoración de estos templos fueron originarios de los mismos lugares en los que se establecía la comunidad, que se verán promovidos también por las dificultades del terreno para conseguirlos y trasladarlos, por ejemplo utilizaran corteza de ciprés para los tejados a falta de baldosas cerámicas. El templo de Muro-ji es claro ejemplo de estas características.

La escultura adquiere en el primer periodo Heian un cierto poder representativo que le otorga gravedad, severidad e introspección, lo cual es promovido por las escuelas budistas de Shingon y Tendai. En los templos se promueve la representación del *mandala*, esta es una costumbre típicamente japonesa, ya que en otros países de tradición budista, los mandalas se pintaban, o incluso, como también en alguna ocasión en Japón (Muro-ji), se utilizan las construcciones arquitectónicas para simbolizar ciertos mandalas. El mandala es un diagrama simbólico que representa la evolución e

involución del Universo en torno a un punto central. Uno de los mandalas escultóricos más importantes y antiguos pertenece al Heian primitivo, se encuentra en la actual Kyoto, entonces Heian, y está en el templo protector de la ciudad, llamado To-ji, situado en el eje norte-sur de la ciudad de Kyoto.



Divinidad shintoísta.
Madera pintada.
Arte Heian, [794-1185].

Este mandala se halla en la Sala de lectura del mencionado templo de To-ji. Tiene un total de 21 esculturas, de las cuales 15 pertenecen a este periodo, como Gundari, o el Zocho-ten; estas figuras además de representar personajes atemorizadores, graves, tienen unos rasgos severos que imponen respeto y temor, y revelan una búsqueda de cierto naturalismo dentro de la imaginación e ilusión que estas imágenes brindan, las cuales por otro lado son vitales y expresivas. Las esculturas representan acciones en las que destaca la violencia de los movimientos, las esculturas que no representan ninguna acción física se adivinan en actitud grave, bien plantadas sobre los dos pies, con el peso repartido; los volúmenes son amplios. Vuelven a ser una vez más ejemplos del gusto japonés por el volumen. Revelan una conciencia observadora, un estudio del natural muy reflexivo.



Gundari.
Madera con policromía.
Arte Heian, [794-1185].

Dado que ya no había cobre en Japón, debido a su extinción por el Gran Buda Yakushi, las esculturas debían ser realizadas en madera, arcilla pintada, laca seca o en piedra. Fue la madera la que asentó la tradición escultórica budista de este periodo.

“Los escultores se pasaron casi en exclusiva a la madera para las imágenes budistas. El coste y la difícil adquisición de otros materiales era una razón evidente, pero aún más simple es el hecho de que la madera la puede trabajar fácilmente una sola persona: en realidad, es casi el único material consistente que un individuo puede manejar sin depender de otras personas.”¹³³

Paralelamente a la escultura budista de corte más tradicional, se concibieron máscaras y caretas para danza, que simbolizan espíritus guardianes terroríficos; estos introducen al espectador en un budismo más turbador, de inspiración tántrica y en una escultura más preocupada por la expresión de los rostros que de otros valores corpóreos.

¹³³ KIDDER, J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985, PÁG. 129.



Fudo, detalle. Sala de lectura del To-ji, Kyoto.
Madera, laca seca.
Arte Heian, [794-1185].

La técnica antes enunciada siguió siendo utilizada al comienzo de la época Heian en las divinidades de aspecto inquietante de las sectas esotéricas; es de destacar el aspecto macizo del *Fudo* (*Avalokitesvara*) del templo de *To-ji* en Kyoto, es la divinidad que supervisa la defensa de la ley budista. Este es considerado el guardián del budismo, y es una de las divinidades más apreciadas del Japón.

La técnica escultórica que más se utilizó durante lo que se conoce como Heian primitivo fue el *uchiguri*, o vaciado del interior del bloque que se iba a esculpir. Hacia el final de este periodo Heian fue introducida una nueva técnica aportada por China, la de construir las esculturas a partir del tronco de un árbol, vaciado, cortado y después ensamblado (*warihagi*). Esto facilitaba el tallado y propiciaba la necesidad de trabajar en equipos que se constituían en talleres.

El más antiguo de los talleres constituidos por esta necesidad, fue el de Jocho (s. XI), que fue el autor del *Amida Nyorai*, modelado en madera y dorado, que es la imagen principal del templo *Byodo-in*, en el *Ho-do*, cerca de Tokio.

El periodo Heian tardío se caracterizará por una nueva forma de afrontar el culto budista que tiene una repercusión inevitable sobre la escultura, la adoración que comenzó unos siglos antes hacia la figura religiosa de Amida, alcanza un momento importante, que significó una reinterpretación del concepto de la Tierra Pura; para alcanzarla había que meditar y contemplar la forma física de Buda, para obtener una identidad intelectual. Los artistas reaccionan creando una escultura atractiva y cuidada. Al convertirse la propia imagen escultórica en objeto de adoración, pero sobre todo de contemplación, el artista vuelca sus esfuerzos por transmitir serenidad en sus figuras, pero muy especialmente las imágenes de este periodo son bellas. La observación, tan importante en el arte y religiosidad japonesa, transita de la naturaleza a la propia escultura.

Las figuras no tienen ya la tensión nerviosa de épocas precedentes, dulcificándose y humanizándose los contornos; el tratamiento de los ropajes es influenciado por las técnicas utilizadas en la pintura. Con esta obra Jocho establece un canon, que se difunde simultáneamente al culto a Amida, este culto representa hasta casi la actualidad lo más característico del budismo en Japón.

Las aportaciones de la China de los Sung, al finalizar el período Heian dejan unas influencias claras, aportando un sentido de profundidad en las representaciones.

Al finalizar el período de Heian, en la época de los Fujiwara, en la isla de Kyushu en las grutas de Usuki y de Kasugayama en Nara, se crearon unas esculturas rupestres en cierta sintonía con las grandes grutas budistas chinas, pero estas no alcanzarán un desarrollo comparable.



Buda Amida, obra de Jocho. Madera dorada. Arte Heian, [794-1185].



Detalle de la triada de Amida Nyorai, en Usuki. Piedra. Segunda mitad del s. XI.

Más allá de la escultura budista y sintoísta, la escultura en Japón no tiene imágenes muy reseñables, no obstante, en lo que a la investigación se refiere, las imágenes religiosas son bastante clarificadoras de un deseo y un gusto por la naturaleza en todas sus formas, ya sea el hombre ya sea el paisaje manifestado en el jardín, que indica que el artista japonés buscaba su inspiración no ya solamente en las imágenes del budismo o el sintoísmo, sino que la naturaleza y la forma humana le inspiraban amablemente. Casi, se podría decir que los rasgos antropomórficos son considerados de tanta importancia para el artista japonés que las manifestaciones naturales o de la naturaleza, en el budismo, tienen su imagen humana, o mejor dicho, son humanizadas.

5.1.8. Período Kamakura

El período de Kamakura desarrollado en los años 1185-1333, históricamente se caracterizara porque sobreviene un traspaso de poderes de la nobleza a la clase guerrera. El arte se pone al servicio de un público nuevo, los soldados, los hombres dedicados a técnicas y oficios que tenían que ver con la guerra, sacerdotes budistas y miembros conservadores de la sociedad.

Artísticamente se caracteriza por una mezcla de realismo, una tendencia hacía lo popular y un resurgimiento de lo clásico.

El ambiente de austeridad y realismo en el que está inmerso el Japón de este período influye la escultura marcando el final de un positivo transcurso de individualización, que acaba en este período y que significa que cada figura es obra de un escultor determinado y la personificación de alguien concreto, es decir, cada obra es un retrato a la manera de entender de un artista occidental.



Jizō Bosatsu.
Madera policromada.
Arte Kamakura, [1185-1333].

Al sobrevenir la muerte del escultor Jocho, los talleres oficiales se dividen en tres ramas principales: la escuela *In*, la escuela *En* y la escuela *Kei*. La nomenclatura de estas escuelas tiene relación con que en ellas sucesivamente los maestros tenían en sus nombres las sílabas *in*, *en* o *kei*. Desde el punto de vista de este estudio, la escuela *Kei* resulta importante, porque manifestará un cambio en la manera de establecer la relación y el análisis con el entorno, su dirección la llevaba el escultor Kokei. La escuela *Kei*, creará un estilo realista y dinámico que luego continuarán, *Unkei*, *Tankei*, etc. Una característica de la escuela *Kei*, es el poner a las figuras ojos de cristal, que agudizan el sentido realista de la escultura y otorgan más viveza.



Monje Yuima, Kokei.
Madera pintada.
Arte Kamakura, [1185-1333].

Durante este período, los escultores pondrán el énfasis en la cualidad personal y humana del personaje o modelo a representar. Entramos en la época de la expresión, del gesto y de la insinuación humanos en las figuras celestiales, haciéndolas partícipes de su condición humana.

Bajo estas directrices, la escultura se aleja de las influencias exteriores sintiéndose más cómoda y marcando una personalidad más fuerte y madura. Esta madurez hace más auténtica esta escultura en el sentido de que está más en la línea de los “Haniwa” tan representativos de la escultura japonesa; y lo está por que en esta escuela se asiste a una búsqueda del volumen y la fuerza expresiva, que contrasta con los rostros dulces y serenos de la época Fujiwara.



El monje Chongen.
Madera, [1120-1206].
Arte Kamakura, [1185-1333].

El período Kamakura se ha equiparado, en importancia, al Renacimiento italiano. En este momento cada artista sigue su propia inspiración creativa, los artistas dejan de estar sujetos a limitaciones estilísticas marcadas por la iconografía religiosa y comienza la valoración del ser humano como tal, inspirando una estética concreta que se refleja en la literatura y en una religiosidad más esperanzada, desarrollando conceptos como el del honor caballeresco. Se popularizan las divinidades protectoras de los niños o Jizo, que ya habían sido esculpidas por Jocho en el Byodo-in de Uji, cerca de

Kyoto en el periodo Heian tardío, y hasta el propio dios de la guerra se representa bajo la figura de un monje en actitud meditativa.

Este período determina una época de creciente humanismo, los artistas se reunirán en escuelas donde realizarán las obras, las esculturas más importantes serán las que se realicen en las escuelas de Nara. La más célebre escuela fue la de Kokei, cuyo hijo Unkei sería la figura más representativa de la escuela y más importante escultor japonés. Este escultor trabajará sobre el método de ensamblaje de grandes trozos de madera que habían introducido los chinos tiempo antes, llamado *waribagi*.

Las figuras características de este período la forman los *Ni-o*, o reyes guardianes del templo *Todai-ji*, junto con los discípulos de *Buda* del *Kofuku-ji*. Para los que trabajaron todo un grupo de artistas, que sustituyeron las esculturas desaparecidas durante las guerras civiles. El principal artista de este grupo era Unkei, como ya se ha mencionado, el cual creó escuela y tuvo numerosos discípulos. Hay dos obras paradigmáticas de este gran escultor, que son las imágenes de los monjes *Muja-ku* y *Seshin*, en los que la fuerza de la plástica se afirma.



El monje Muja-ku, Unkei.
Madera policromada.
Arte Kamakura, [1185-1333].

Este período de guerras civiles por la independencia de los chinos dominados entonces por Khubilai, favoreció la reflexión sobre el sentido de la vida humana, y por lo tanto favoreció la vigorización de este incipiente humanismo, ayudado no obstante por la llegada a Japón de sectas enigmáticas; éstas en su afán por llegar conceptualmente al pueblo, se sirvieron del realismo de la escultura, quizás el mejor medio de la época.



El monje Kuya, Kosho.
Madera policromada.
Siglo XIII.

El escultor Unkei concebía la escultura como la artífice, por medios realistas, de la expresión de seriedad, majestad, sobriedad y grandiosidad, que manifestaba la interioridad del alma humana.

Algunas de las obras de este escultor marcan la cúspide de la escultura japonesa. Imágenes como la del “monje Seshin”, el “monje Muchaku”, o la escultura de Buda “Dainichi Nyorai”, que está en el Enjo-ji, en Nara,

determinan una nueva manera de representar la interioridad del ser humano y caracterizarán la escultura japonesa posterior.

Coexistieron otras imágenes concebidas bajo otra inspiración y que asimismo tallo Unkei y sus discípulos, como el famoso Buda en bronce llamado *Dai Butsu* o *Buda Amida* de Kamakura, colosal imagen de más de 10 metros de altura, pese a su grandiosidad puede considerarse inmersa en la decadencia de un fabuloso período de la estatuaria japonesa.

Como ya se comentó con anterioridad este período corresponde con un momento de interiorización de las influencias que había adelantado el período Heian. Sin embargo, la escultura japonesa de Kamakura es de un realismo sincero, sin llegar a los niveles occidentales porque el realismo japonés prescinde del detalle, el interés se centra en la expresión, que refleja el ánimo del personaje. En la obra de Unkei este realismo alcanza cotas admirables.

Rey guardián Agyo, o Kongo Rikishi,
atribuidas a Kokey.
Madera policromada.
Arte Kamakura, [1185-1333].



El periodo kamakura se distingue esencialmente por un gusto por el realismo, que en ocasiones expone unos signos idealizados. Según algunos autores, las obras más determinantes de este periodo, las figuras de Mujaku y Seshin, se podrían comparar con las actuales figuras de cualquier museo de cera en el sentido de que son retratos personales, pero el sentimiento que anima estas esculturas está más cerca de la vida de lo que estará una estatua de cera de esas características a las que se alude.

“ En cierto sentido son universales como tipos que simbolizan los atributos intelectuales, humanos y cálidos, pero al mismo tiempo son retratos muy personalizados, una versión artística de las figuras de cera actuales.”¹³⁴



Retrato de Uesugi Shigefusa.
Madera pintada. Arte
Kamakura, [1185-1333].

El retrato de Uesugi Shigefusa, y el de otros del estilo, como el de Minamoto Yoritomo, está en la tradición de retratos tipo *gongen*, sintoísta. El tamaño y la factura, se relacionan, pero la formalidad de los planos marcados por las líneas rectas y curvas en una sucesión dinámica y firme, otorgan a estas figuras un tinte aristocrático que corresponde con la realidad de su modelado; estas figuras fueron realizadas para honrar a los

¹³⁴ KIDDER, J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985, PÁG. 206.

antepasados, pues Uesugi había muerto, parece ser, 100 años antes de que se realizase esta escultura. Pero lo que más interesa a este estudio es la cualidad escultórica tan sorprendente, y confirma, una vez más, el sentido acusado del volumen que los japoneses tienen de manera innata. La proporción de esta figura, el dibujo de los planos, la compostura, una cierta simetría, dan a esta escultura un carácter tridimensional sereno y potente.

5.1.9. Período Muromachi

Este período se caracteriza por un profundo cambio en la sociedad japonesa que afecta de manera determinante al arte. Es una época de decadencia desencadenada por varios factores que contribuyen, durante este período Muromachi o Ashikaga (1333-1573), a un cambio en las tendencias artísticas.

Estos cambios verán en el arraigo del budismo Ch'an su más importante condición. Este budismo toma la forma y el nombre de Zen al ser adoptado por los japoneses. En él volcarán toda su idiosincrasia originando el Zen que se conoce en Japón hoy en día.

El arte escultórico se limita a una labor decorativa condicionada por la arquitectura, es decir, que la obra de bulto redondo caerá en desuso y será el relieve el que tomará importancia como acompañamiento de las grandes obras arquitectónicas que se construyen en las ciudades.

La razón principal de esto será que el budismo Zen consideraba las imágenes como un estorbo más que un beneficio para el culto en busca de la Iluminación, por lo que los escultores abandonaron las representaciones escultóricas en bulto redondo para ir desarrollando paulatinamente, una labor de apoyo a la arquitectura como decoradores, haciendo relieves para las obras arquitectónicas, alcanzando una cierta brillantez.

Ya en el período Momoyama (1573-1615), alcanzó popularidad el célebre escultor Hidari Jingoro en el arte del relieve, que realizó la ornamentación de Nikko. El arte de la escultura fue refugiándose paulatinamente en la talla de las máscaras del teatro *Nô*.

Estos siglos constituirán el fin de la tendencia popular del arte japonés, irán adoptando formas de expresión más aristocráticas y elitistas fuertemente influidas por las nuevas tendencias decorativas que serán determinantes en el periodo Momoyama.



Retrato de un Sacerdote Zen.
Madera lacada.
Arte Muromachi, [1333-
1573].

Una innovación importante que habrá en esta época será la introducción de la “ceremonia del té”. Para este ceremonial se necesitaba un lugar adecuado, en el que se dieran las condiciones necesarias para realizar esta ceremonia cuya finalidad era la de pasar el tiempo con los amigos amantes del arte y de la naturaleza, liberando las tensiones de la vida cotidiana. Por lo que la casa de té estaría ubicada en algún lugar del jardín, silencioso y tranquilo, que brindase esa paz buscada para esta ceremonia. En estas casas de té se busca la estética sencilla de las casas rurales, en las que se utilizan preferentemente materiales naturales y sencillos como troncos de árboles sin tratar, en rústico y tejidos de paja para las divisiones interiores. Se busca lo que refleja este poema Zen:

“Caparazón de cigarra
una cáscara inútil
abandonada.
¿Es el Buda? ¿Es el bodhidharma?
¿Una flor de cerezo o una lamina de acero?
Hojas al viento, ramas batidas por la lluvia,
el corazón se hiela.
Escuchando la soledad
agradezco el silencio.
En el fondo del alma rumorea el torrente
montano.
Muchas cosas ya no existen
pero desde la ventana
veo aún una caña de bambú.” [TAKUAN; (1573-1645)]

La estética japonesa volcará en estos espacios todas sus cualidades; el lugar y el espacio tomara una importancia ya no sólo desde el punto de vista ambiental, de un lugar en el que disfrutar en tranquilidad de la vida, sino que desde el punto de vista artístico será un fundamento ineludible de la escultura japonesa a partir de entonces; este fundamento lo trasladaran los escultores y artistas japoneses hacia Occidente. Esta cualidad artística, tan oriental, de ocupar el espacio, y en algunas ocasiones de desocuparlo, ayudará a los artistas occidentales porque les abre los ojos a una visión nueva del espacio.



Jardín con estanque y rocas, Tenryūji. 1345, Kyoto.

Por otro lado, en esta época, los artistas centraran sus esfuerzos en el modelado de recipientes para la ceremonia del té: tazas, tetéras, cuencos son ahora los portadores de las peculiaridades japonesas y de sus gustos por la asimetría, la proporción y los volúmenes colmados. Con el culto Zen,

actividades como la ceremonia del té, los arreglos florales, la práctica del tiro con arco, el diseño y cuidado de jardines, encontraron una base filosófica adecuada y fuerte sobre la que trabajar y que justificase su realización, sin embargo, la escultura quedó en cierta manera, al margen de estas actividades religiosamente justificadas, y esto, unido a que la disciplina Zen no necesitaba de imágenes tridimensionales para su culto, hizo que el trabajo escultórico menguase en su producción y también en su calidad.



Taza de té.
Cerámica tipo Raku. Koetsu
Hon'ami, [1558-1637].



Taza de té tipo "chawan".
Cerámica escuela Oribe.
Siglo XVII.

Esto no ocurrió con la cerámica, ya que la necesidad de utensilios adecuados y capaces de reflejar las cualidades de simplicidad, imperfección o asimetría, y adecuación a la naturaleza, propició el trabajo y la búsqueda de estas cualidades matéricas que ya de por sí se daban en el trabajo con el barro. Gracias al trabajo cerámico en estos utensilios para la ceremonia del té se recuperó con fuerza una tradición del barro, (Haniwa), que tanto caracterizó en la Antigüedad al pueblo japonés.

5.1.10. Arte Momoyama.

El período Momoyama (1573-1616) se distinguirá porque en él se sentarán las bases del arte japonés moderno, distinguido por la exuberancia y vitalidad de sus manifestaciones artísticas; marcadas por la tendencia decorativa.

La acogida tan importante que tuvo el budismo Zen, condicionó el destino de la escultura japonesa. Los templos Zen ya no necesitan esculturas para representar a los dioses, bodhisattvas, kami, etc. La capacidad de abarcar el espacio e interpretarlo en términos de un lúcido análisis de la naturaleza se transfigura, con el Zen, en el impulso de los “jardines secos” o “jardines sin agua”; en ellos el artista, que solía ser un monje, desarrolla todas sus capacidades escultóricas para crear un ambiente de gran potencia visual, decididamente marcado por el uso magistral de los volúmenes, y la gran carga simbólica de la que están impresos cada uno de los elementos que forman parte de la composición de los jardines Zen.



Jardin seco, Ryoan-ji de Kyoto. Atribuido a Soami, [hacia 1500].

En lo que se refiere a la escultura, esta se circunscribe básicamente a figuras que acompañan a la arquitectura en forma de relieves o pequeñas esculturas exentas que forman parte de composiciones grandes incluidas en objetos arquitectónicos, puertas, tejados, etc. Estos nuevos edificios que se construyen en esta época son castillos y templos Zen.

Condicionado por las guerras en el territorio japonés que decidirían el dominio del país, el diseño arquitectónico debía hacer frente a la defensa de los señores de la guerra, principalmente Oda Nobunaga y Toyotomi Hideyoshi, el primero de ellos hizo construir el castillo de Azuchi, e Hideyoshi hizo construir el castillo de Himeji o del “airón blanco”. Sin embargo, cada señor de la guerra, o shogun tenía un castillo, en total se cree que hubo unos mil castillos por todo el territorio japonés. Estos formaban lo que se conoce en japonés como *joka machi* o ciudades-castillo. Ambos castillos son suntuosos, decorados por pintores Kano. Otro tipo de construcción arquitectónica que también recibirá alguna decoración escultórica menor, serán los *shoin* o pabellones de estudio y recepción privada conocidos también como pabellones del té.



Castillo de Osaka, obra de Toyotomi Hideyoshi.
Habitado a partir de 1584.

Las figuras que hicieron los escultores en el periodo Momoyama son todas las piezas que iban incorporadas a la arquitectura con un sentido decorativo, pero a la vez funcional, como son los *shibi*, que fueron llamados *sachi*, y que se diferenciaban de estos en que eran figuras completas con forma de pez, casi de delfines.

Esencialmente la labor de los escultores Momoyama se dedicó a estas labores menores. La tradición escultórica realista de la escuela Kei, en la época Kamakura da paso a una escultura distinta, acomodada a la arquitectura. Las distintas épocas traen consigo propósitos estéticos distintos y por lo tanto no es extraño que esta época tuviese otras aspiraciones, en concreto, la escultura está reducida, en este periodo, a pequeñas intervenciones en obras arquitectónicas.



Caja de escritorio, de Ogata Korin, [1658-1716].
Madera, lacado en oro, incrustaciones de madreperla y aplicaciones de metal.

Estimulada por la moda de la ceremonia del té, la cerámica japonesa se verá beneficiada y se desarrollará una gran industria alrededor. También el arte de la laca o *maki-e* se avivará en esta época, ya que es la época del esplendor de la clase aristócrata.

“La cima del lujo se alcanzó en ese periodo, cuando era un producto de la clase superior, pero desde mediados hasta el final del Edo se extendió, en todos los grados de calidad, a todos los niveles económicos”.¹³⁵

¹³⁵ KIDDER, J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985, PÁG. 301

5.1.11. Período Edo

Este período se desarrolla en Edo, la actual Tokio. En el año 1598 tras la muerte del entonces shogun Hideyoshi, el nuevo shogun, después de una dura lucha en pos del poder, Tokugawa Ieyasu establece un gobierno militar en Edo. El shogunado establecido por Tokugawa durará hasta 1867.



Bodhisattva, Enku. Madera. Arte Edo.

En esta época toma una importancia cada vez mayor la clase media. Las pinturas hasta entonces se hacían en los biombos, las paredes y muros de las casas y palacios de las clases superiores, por lo que la gente más humilde no podía disfrutar de ellas. Surge entonces el *Ukiyo-e* o pintura en grabados, más accesible a la mayoría. En estos grabados se representaban escenas de la vida cotidiana de, precisamente, esta clase media.

Este período corresponde con una época de represión por parte del shogunado, que impide las relaciones exteriores, el comercio, e impone unos códigos de conducta y comportamiento estrictos.



Fig. 1. Ola, Katsushika Hokusai. Estampa. [1760-1849].

Los grabados del Ukiyo-e (o imágenes del mundo flotante), llegarán a Europa a través del comercio en el siglo XIX, y serán conocidos por los artistas europeos realistas franceses y más tarde por los impresionistas, los cuales quedarán admirados por el colorido y por la nueva manera de aprehender la naturaleza que se ve en las obras del Ukiyo-e. Estas obras en las que los contornos son tan precisos, muestran una vez más el gusto por el volumen y la cualidad escultórica en el arte, el mundo flotante hace referencia al mundo cotidiano, a escenas de costumbres.

“Vivir sólo el momento, centrar toda nuestra atención en los placeres que nos procuran la luna, el sol, las flores de cerezo y las hojas del arce, cantar canciones, beber vino y divertimos por el mero hecho de flotar, sólo flotar, sin importarnos para nada la miseria que nos mira fijamente a la cara, sin dejarnos abatir, como una calabaza seca arrastrada por la corriente del río; esto es lo que llamamos el mundo flotante (*ukiyo*).”¹³⁶

Fundamentalmente, la época Edo, en lo que a la escultura se refiere, no diferirá mucho del periodo Momoyama, no se volverán a encontrar figuras budistas de grandes proporciones, y la escultura estará reducida a mera

¹³⁶ STANLEY-BAKER, J., *ARTE JAPONÉS*, ED. DESTINO, BARCELONA, 2000, PÁG. 186. DE ASAI RYOI., *HISTORIAS DEL MUNDO FLOTANTE*.

artesanía, salvo excepciones muy notables. Hay en cualquier caso un tipo de figuras de pequeñas proporciones en madera sin tratar, en la que se dejan ver todos los abatares del modelado, todas las imperfecciones, las asimetrías. Estas figuras reflejan la totalidad de la estética japonesa que penetra en la edad moderna, y con ella las cualidades que exporta el arte Zen japonés al mundo del arte occidental: sencillez, pureza, asimetría y el gusto por lo inacabado.



*Ashinaga, el de las piernas
largas con una olla en la
mano.*
Bronce.
Arte Edo, s. XVIII.



Bosatsu, Enku.
Madera.
Finales del s.
XVII.

Escultores Zen como Enku, el cual dejó obras por todo el país, las cuales constituyeron objetos de culto para los campesinos, introducen las premisas fundacionales de corrientes escultóricas occidentales; es decir, dieron lugar, influidas parcialmente por estas cualidades, a manifestaciones artísticas que paulatinamente fueron trasladando una nueva concepción escultórica en Occidente.

Las obras realizadas por el escultor Zen Enku, reflejan perfectamente las cualidades transmitidas por la disciplina Zen, y además, el Universo conceptual sintoísta está retratado perfectamente en sus obras, así como las cualidades de *sabi*, *wabi* y *shibusa*, que deben de tener las obras de arte japonesas; a continuación algunas de estas obras muestran estas características. La escultura japonesa en la obra de este escultor encuentra un camino inexplorado hasta el momento por los artistas japoneses. La asimetría, la espontaneidad, los valores de la propia materia, la expresividad son algunas de las características de que gozan estas esculturas, pero es que son además obras llenas de vida, en su imperfección están animadas de una presencia íntima que contrasta con el arte que deriva de la tradición budista más teatralizada.



Triada de Fudo, Enku.
Madera.
Arte Edo, finales s. XVII.

Existen, no obstante, una tradición escultórica centrada en la realización de esculturas budistas que continuaran la labor de los maestros del arte Kamakura, pero con un aire de teatralidad y fantasía que el arte de Unkei y

sus discípulos no posee. Las obras realizadas por estos escultores tienen otros propósitos que estéticamente los alejan de los escultores realistas del arte Kamakura, ya que caen en la rutina y la fórmula. Hay un interés por el preciosismo decorativo y lo artificioso, más que por la realidad y la expresión.



Estatua de divinidad.
Madera policromada.
Arte Edo, [1598-1867].

5.1.12. A modo de resumen

El arte japonés con la apertura a Occidente, producida fundamentalmente en el siglo XIX, ha visto cambiado su rumbo tradicional adoptando, paulatinamente, formas artísticas occidentales, aunque manteniendo en su interior esa visión tan particular de enfrentarse al arte y a la naturaleza que han caracterizado desde siempre al artista japonés. Ésta es la sencillez, interioridad, armonía, asimetría y visión simbólica de la naturaleza.

Las obras escultóricas, arquitectónicas y pictóricas japonesas del siglo XX, no se confunden con las obras de los artistas occidentales formalmente, porque por lo general en estas obras hay un componente de sincera sencillez y simplicidad, ausente en la gran mayoría de las obras occidentales simplemente porque tienen otro carácter.

Lo que a lo largo de la historia del arte japonés ha permanecido como peculiaridad más significativa es la arquitectura; en ella el artista pone de manifiesto su capacidad de encontrar belleza en las formas y los volúmenes más sencillos y limpios. Y es en ésta en la que se ponen de manifiesto las cualidades más genuinas del pueblo japonés, peculiaridades que, por otro lado, son muy importantes a la hora de concebir la escultura. El volumen, el espacio, el concepto de asimetría, y la capacidad de integrarse en la naturaleza condicionan la arquitectura japonesa, pero también la escultura. En este sentido es significativa la obra de Kenzo Tange, Isozaki Arata o Tadao Ando, y Fumihiko Maki.

En general, todos estos arquitectos son claros representantes de la concepción japonesa, la valoración de los volúmenes, y su integración con el medio está concebida con una claridad y belleza dignas de mención. En muchas de las obras de estos artistas de la arquitectura, la adecuación de la obra a la naturaleza que le rodea es constatable en la utilización de materiales naturales; al ceñirse a técnicas arquitectónicas tradicionales aun solamente aludiendo formalmente a ellas, revelan un apego a su concepción vital del mundo. En los monumentos brindan espacios aconfesionales en los

que el hombre se sienta en comunión con el mundo sin necesidad de establecer ningún credo concreto.



*Monumento a la
Paz en Hiroshima,
Kenzo Tange.*

El panorama escultórico japonés, que se revela en los Haniwa especialmente, marca una forma artística, que depurada da lugar, muchos siglos después, a los tipos cerámicos utilizados en la ceremonia del té, tan representativa de la forma de vida japonesa. La intimidad del hogar en claro contraste con la vida hacia el exterior marcan esta ceremonia y determinan la cerámica adecuada para su utilización. Esta cerámica tiene en sí las características más importantes del arte japonés: *sabi*, *wabi* y *shibusa*.

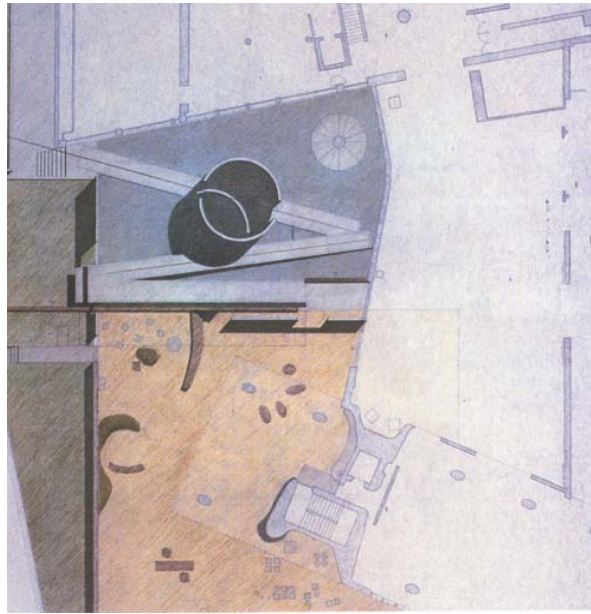
A pesar de que la escultura desde el siglo XIV hasta el siglo XX no había tenido demasiada relevancia como se vio con anterioridad, en el siglo XX nacieron dos escultores que cambiarían esta tendencia, Isamu Noguchi, escultor que ha influido decisivamente en la escultura Occidental actual, y también en las nuevas tendencias decorativas, Nagare Masayuki. Este

último, influyó mucho en su país al no traicionar la esencia tradicional de la escultura japonesa, por ejemplo en su gusto por reflejar las distintas texturas del material escultórico dejando así constancia de la vida que de por sí tiene la materia. Estas influencias se dejaron ver desde su inicio, pues los condicionantes políticos abogaban por adaptar el arte a Occidente, en definitiva optaban por copiarlo a pesar, de que no hubiese base conceptual para ello.



Espacio para la meditación, Tadao Ando.
UNESCO, 1994-95.

El siglo XXI se ve inmerso, desde su nacimiento, en una cualidad estética que tiende al equilibrio Oriente-Occidente. Aunando las cualidades de sencillez, armonía, asimetría, íntima relación y respeto por la naturaleza oriental, con la vitalidad, proporción y tecnología del arte occidental, se llegará a un arte que en esencia es fruto de la observación del mundo que, a ambos, da la vida.



Dibujo para Espacio para la meditación y planta de jardín de Noguchi, junto al monumento.

6. LA NATURALEZA EN EL PENSAMIENTO ORIENTAL.

El estudio emprendido, desde la perspectiva de capítulos precedentes, intenta dirigir su mirada al mundo de la naturaleza con relación a la escultura y en concreto a un tipo de escultura que “bebe”, simbólicamente, de la observación de la naturaleza. El por qué de la importancia de la naturaleza en estos tipos de escultura, en cierto modo más tradicional, es lo que se analiza aquí. La concepción presente de la escultura en su sentido más íntimo y personal, encuentra algunas pautas en la concepción tradicional del pensamiento chino y japonés relacionado con la naturaleza y concretamente con los jardines orientales.

Salvo en la pintura paisajista, en el arte escultórico Chino y Japonés no se encuentran representaciones de la naturaleza como tales, sino que ésta está representada a través de la evocación, el símbolo, o incluso el mito. Esto es así, no solamente en la pintura o la escultura, sino también en el diseño de jardines, ya sean jardines secos japoneses o jardines de patio chinos.

El arte chino, como ya se ha visto, no está interesado en manifestar rasgos antropomórficos, no es la naturaleza humana la que llena sus representaciones, sino la naturaleza en toda su extensión.



Hondo, edificio principal del santuario shintoísta de Izumo Taisha. S. IV-VI, [el actual edificio es una reconstrucción de 1744].

En la escultura japonesa hay, sin embargo, un interés en estos aspectos que diferencian al hombre del resto de los seres vivos. La naturaleza se ve en Japón desde dos puntos de vista esenciales, por un lado personifican (posteriormente a la relación entre el budismo y el sintoísmo) a sus dioses, los elementos naturales como agua, fuego, aire, sol,..., y los interpretan con rasgos humanos, y por otro lado, dejan que la naturaleza se represente a sí misma, convirtiendo los lugares en los que el mundo natural se revela con más claridad y belleza, en lugares de culto (Ise).

En este sentido la planificación y diseño de jardines orientales, chinos y japoneses, constituyen una herramienta eficaz para el entendimiento de la concepción china y japonesa del arte. Ya que en ellos se pueden observar las características que conforman sus peculiaridades formales y sus reflexiones acerca del espacio, del vacío, de la proporción, la armonía, la asimetría, etc., que tan influyentemente han arraigado en la estética occidental del siglo XX.



Templo de la fuente de Loi.

Por otro lado, la observación de la naturaleza, exteriorizada en la planificación de los jardines, acerca, de forma determinante el arte de la escultura y el paisajismo. La composición, la armonía, la proporción, etc., son equivalentes, en su concepción, a estas mismas características en la escultura. Es decir, que el pensamiento que anima el arte oriental chino y japonés se afirma en todos los órdenes artísticos con la misma fuerza, y por esta razón es factible ejercitar el arte del tiro con arco para aprehender la esencia de la pintura china.

La naturaleza encarna para el arte de la actualidad el hito al cual se debe encaminar; la utilidad de este pensamiento radica en que humaniza la tendencia que desde mediados del siglo XX, hasta el momento, ha ido llevando al arte hacia modelos conceptuales alejados de la noción tradicional del arte, e incluso de algo tan primario como es la *vida*.

Los modelos paisajistas orientales transforman la visión de la naturaleza tradicional occidental; un jardín seco japonés, como el de Ryoan-ji, eleva la esencia de la naturaleza a niveles simbólicos y formales no explorados en

Occidente (hasta que se tuvo conocimiento de ello), y por tanto, suponen desde el punto de vista estético todo un abanico de posibilidades.



Jardín Yu, Shangai.

Posibilidades que se traducen en una escultura de gran trascendencia en el panorama artístico actual, ya sea oriental u occidental. El análisis y la observación de la naturaleza tal y como se entiende a través del conocimiento derivado del jardín oriental se transforma en un estudio simbólico que ayuda a la adquisición de un estado anímico tal, que lleve al hombre a estar aquí y ahora (Zen).

Esto no supone que la belleza de estos jardines sea tan grande que uno se sienta embargado, o subyugado, - que también-, sino que su disposición, sus ritmos, sus proporciones, introducen al ser en un estado de concentración en el cual se olvida de su propia naturaleza, y se es uno con el entorno.

Para comprender con mayor certeza cuales son las peculiaridades del jardín oriental, quizás se deben contemplar a la vez los jardines occidentales, ya que así es fácil entender que la concepción que creó los jardines orientales no tiene nada que ver con el pensamiento que concibió el paisajismo en

Occidente. Los jardines orientales están dotados de la vida que les brinda el ser que los creó, y esta vida, o resonancia, o vitalidad es la misma que el artista oriental busca en sus obras, esta es la analogía que hace que el estudio del jardín sea interesante para la comprensión del mundo artístico oriental.

6.1. LA NATURALEZA HABITADA.

6.1.1. Algunas notas sobre los jardines en la historia.

El hombre desde la antigüedad ha sentido la necesidad de hacer habitable el mundo que le rodea. Esta necesidad es intrínseca al hombre en cualquier cultura y civilización, y por ella se avanza en la conquista de la propia evolución humana. Pero lo que era una necesidad única de habitar un mundo, con el correr de los siglos se convirtió en una necesidad estética, embellecer los lugares que habitamos. Una exigencia en proporcionar al hombre un lugar seguro de esparcimiento, reposo y frescura.

Germinaron de esta manera los jardines. Cada cultura ha desarrollado los jardines en función de sus particularidades, sus creencias, y sus gustos, por lo que existen distintos tipos de jardines que están determinados por el uso: existen jardines enfocados a la producción, jardines científicos y jardines de recreo.

Generalmente, los jardines de recreo se benefician de elementos comunes en ambas civilizaciones, oriental y occidental, como agua que fluye, agua estancada pero con vida, es decir, peces; árboles frutales y árboles de sombra; diversos tipos de plantas, exóticas o autóctonas. Determinados elementos están conceptualmente dentro del proyecto de ambas civilizaciones.

Normalmente, las culturas ampliaron la propia concepción del jardín adaptándolo a su geografía y a su clima, pero sobre todo a su idiosincrasia; a modo de ejemplo, en Grecia el jardín era un lugar con valor religioso, como algunos jardines japoneses, por ello los jardines se cultivaban alrededor de los templos, lugares funerarios y bosques sagrados; estos jardines tenían influencias del mundo oriental, renovando los jardines de los paraísos reales helenísticos, ya que, por regla general los griegos no proyectaban sus jardines sino que amaban la naturaleza en libertad, dejando que el jardín creciese sin ataduras. Los paraísos reales helenísticos, sin embargo,

ilustraron la suntuosidad y el exotismo que a los romanos tanto apreciaron en los proyectos de sus jardines.



Detalle de ninfeo ovalado de la Domus Flavia, Jardín imperial. Época de Domiciano, [81-96].

Una consideración que se debe de tener en cuenta ya que relaciona muy directamente, aunque solamente de manera conceptual, el entendimiento acerca de la naturaleza y el jardín que tenía la cultura romana con el sentido, sobre este mismo punto, de la cultura oriental es la importancia de la interrelación del espacio interno y externo en el hábitat. Esta interrelación proporciona al ambiente doméstico espacios de paz y bienestar muy valorados.

Los espacios tanto en el ámbito público como en el privado están íntimamente relacionados, de tal manera que las casas comunican en su mayoría con el exterior, en donde se sitúan los jardines, de esta forma el noble romano tiene siempre una relación de cercanía con la naturaleza, ya que la lleva a su propio espacio vital. Pero esta conexión no solo le brinda el contacto con la naturaleza sino que además le ofrece el beneficio de la luz,

lo cual será común en la arquitectura por ejemplo japonesa, que aunque velada por los biombos u *kichó*, nos ofrece un dato importante sobre su importancia.



Peristilo de la *Casa de Venus*. Pompeya.

En la baja Mesopotamia se pusieron en práctica técnicas para desecar marismas fluviales de zonas pantanosas, con el objetivo de convertirlas en tierras fértiles. Los asirios y los babilonios continuaron y desarrollaron las técnicas, y gracias a los antepasados lograron abrir canales por los que transportaban mercancías. Estas habilidades también se pusieron de manifiesto en la construcción de los famosos jardines colgantes de Babilonia, basados en terrazas escalonadas, en las que se plantaban los árboles, arbustos y plantas, y que eran fácilmente regadas, gracias a una configuración hidráulica basada en zancas con sus respectivas caídas.

Los romanos desarrollaron un jardín que estaba condicionado por su función dentro de la casa; los jardines en Roma estaban insertos en la arquitectura civil de tal forma que los pórticos de las casas se abrían a un jardín exterior o interior, en el cual los espacios abiertos eran reducidos, y a estos se accedía por medio de pórticos y peristilos. En un primer momento

de la historia del jardín romano, la ausencia de estos espacios abiertos se suplía mediante la inclusión de mosaicos en el suelo y con frescos en las paredes de tema mitológico o idílico, en ellos los romanos utilizaban la sombra, el agua en distintas formas, como fuentes, puentes, avenidas flanqueadas por árboles, arbustos o la rocalla. La patente rivalidad con Grecia se manifestaba en la creación de parques públicos, que obedecían a un interés político, que era el de que los ciudadanos romanos se ocuparán del ocio y no de otros temas.



Gruta de Tiberio. Sperlonga.

Además de los jardines propiamente dichos, los emperadores romanos hicieron construir espacios solemnes dedicados a la conmemoración y al culto. Estos espacios merecen ser nombrados por que suponen una relación, arte y naturaleza, de gran significación, son los llamados ninfeos. Estos eran fuentes monumentales que se consagraban a las divinidades del agua. He aquí el agua, nuevamente, como origen de la trascendencia del jardín en la vida del hombre. Existe, en ruinas, un ninfeo muy particular erigido para la conmemoración del periplo de Ulises, y para la representación de los misterios de la Odisea. Es un espacio en el que se conjugan Naturaleza y artificio, con relevancia, conocida como la Gruta de Tiberio en Sperlonga.

En el mundo islámico también se construyeron grandes jardines que evocaban las ideas escritas en el Corán, como ejemplo de esta concepción están los jardines de la Alhambra.

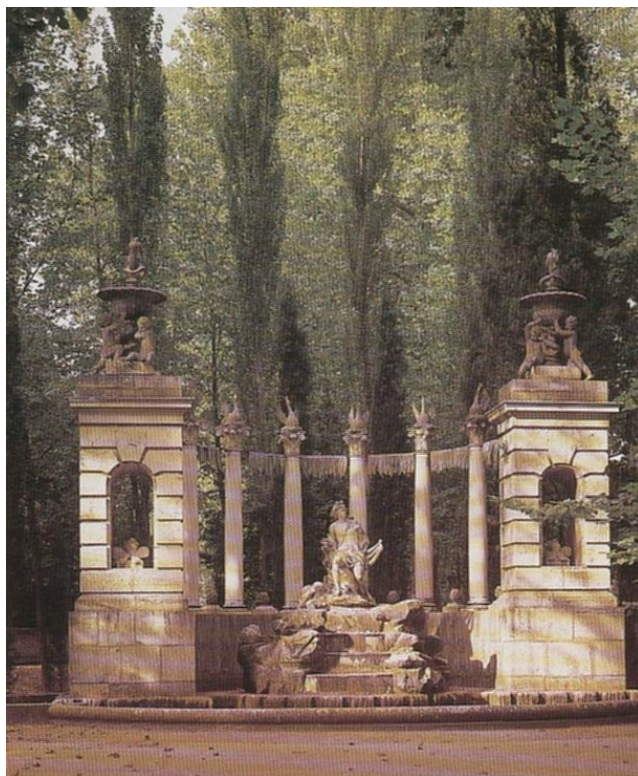


Patio de la acequia. El Generalife. Granada. S. XII.

A lo largo de los años se han sucedido distintas modas que han acompañado al proyecto paisajista, estas tendencias hacen que elementos ajenos a una cultura se establezcan en ella y creen escuela. Éstas ponen de manifiesto la versatilidad de elementos que afectan al jardín, distorsionando su imagen, pero a la vez dotando al conjunto de dinamismo. Un ejemplo de moda que modificó en Occidente el concepto de jardín es lo que se ha venido a llamar “jardín a la italiana”, referido a un tipo de jardín que nació en Italia

después del siglo XIV, influido por las tesis humanistas y en el que el componente arquitectónico es muy importante, convirtiéndolo, tal es la presencia arquitectónica, en un paisaje antinaturalista.

La naturaleza en estos jardines está modificada basándose en el capricho del hombre; en estos jardines hay unos elementos clave como son: árboles recortados con formas geométricas, lagos, juegos de agua, parterres, esculturas y grutas; en Francia, esta tendencia, fue llevada a sus últimas consecuencias, ampliando y simplificando los parterres, y haciendo los estanques más grandes y sin elementos por medio.



Fuente monumental en los jardines del Palacio de Aranjuez. Barroco.

En Inglaterra, sin embargo el jardín adquirirá su apogeo con el Romanticismo en el siglo XVIII y sobre todo en el XIX, con un tipo de jardín en el que existe una vuelta a la naturaleza; son jardines en los que hay una sumisión a la esencia natural, como consecuencia, en ellos se encuentran

los mínimos elementos geométricos, los cuerpos arquitectónicos serán reminiscencias de épocas remotas; se dispondrán columnas e imitaciones de templos griegos y romanos contenidos en lugares sombríos. Estos lugares disfrutarán de mucha más vegetación dispuesta de una manera menos racionalista; buscaran la evocación de sentimientos y pasiones, que hagan sentir al espectador.

Básicamente el jardín occidental esta condicionado por estos tipos de jardines que se han enumerado de manera somera. Las características de ellos son:

- o *Jardines racionalistas*, que responden a una necesidad de orden, en los cuales los elementos naturales están trabajados de tal forma que se hace indiscutible la mano humana en su elaboración. Son unos jardines en los que hay también un amplio conjunto de piezas arquitectónicas con reminiscencias griegas y romanas, redundando en esa necesidad de orden; el elemento agua es empleado frecuentemente, se dispone en grandes estanques con fuentes escultóricas en las que se volverá a recordar el mundo antiguo.
- o *Jardines espirituales o románticos*, al contrario que los anteriores estos buscan generar sentimientos y emociones, para ello trasladarán al jardín la naturaleza tal cual está en libertad, o si acaso con pequeñas modificaciones, el agua estará localizada en pequeñas fuentes escondidas en lugares cubiertos por abundante vegetación, a los árboles y arbustos se les dejará crecer sin prácticamente ninguna intervención, los elementos arquitectónicos serán fragmentos de columnas, templete, esculturas dispuestos en lugares sombríos, para captar la emoción de la soledad, la ausencia, etc; estos elementos no serán portados únicamente de Grecia y Roma, sino que vendrán de más lejos, del continente asiático, del lejano oriente.

En definitiva estos dos son los modelos paisajistas más extendidos por el mundo occidental, y tienen elementos comunes con el paisajismo de la sociedad oriental circunscrito a los países de China y Japón.

Estos elementos que tienen en común son el agua, los elementos arquitectónicos como son los puentes, la búsqueda deliberada de lugares sombríos, las pequeñas figuras escondidas que atraen la atención de quién contempla el jardín, etc. Todos ellos son incorporados al jardín bajo conceptos distintos. El conocer estos conceptos es lo que se emprende en este momento.

6.2. EL JARDÍN EN CHINA.

La cultura china desarrolla una peculiar concepción del paisajismo en el que pone de manifiesto toda su personalidad. La peculiaridad principal de estos jardines es la asimetría; en los jardines se adoptan y adaptan los principios que rigen el arte de la pintura. Evocan la soledad, el aislamiento y el concepto de fluir. Están recorridos por senderos y arroyos creados artificialmente para ser paseados en los largos momentos de meditación.

Hay dos elementos indispensables en el jardín chino: el agua y la piedra. El agua, perpetuando el principio taoísta, por su forma, se adapta al lugar que la contiene; esta característica es para el hombre chino una metáfora del fluir al que debe encaminarse el hombre en su vida; el hombre sereno es el que se adapta como el agua al lugar que le acoge. Simboliza esa forma de hacer camino que fue mostrado lucidamente por D. Antonio Machado, en su célebre poema: “*Caminante, no hay camino, se hace camino al andar...*”.

El agua, en forma de riachuelos suele estar circundada por construcciones de madera en forma de pabellones, puentes, que pueden estar unidos en ocasiones por galerías cubiertas. Un antiguo proverbio chino dice, “*el hombre sabio se acomoda a las circunstancias, igual que el agua a un recipiente y, sin embargo, sigue siendo la misma*”.



Detalle del *jardín Lin*. Suzhou.

Existen dos tipos de jardines principales en China, el jardín imperial y el jardín privado. Frente a la monumentalidad inherente al jardín imperial, el jardín privado representa la esencia conceptual del paisajismo en China, y por tanto las reflexiones se centrarán en ellos. No obstante en los jardines imperiales también se diseñan espacios más íntimos en los que el emperador, sus esposas, y en definitiva la corte pudiese disfrutar de la naturaleza, y de sus diferentes estaciones.

Detalle del *Jardín del Oeste*. Suzhou.

De este jardín privado derivaran los jardines de té, los jardines de los monasterios, y los jardines de patio.

En el siglo XV en China, comienzan a construirse un tipo de jardín que se llamará “el jardín de patio”; éste estaba proyectado para ser percibido a través de una abertura con forma de ventana o celosía. Al contemplar el jardín por estas ventanas, la visión quedaba limitada a un fragmento, esto intencionadamente perseguía la evocación de una pintura. Una vez más el paisajista, que concebía el jardín, buscaba un fin estético; evocar a la naturaleza es el objetivo a alcanzar. Una de las características principales de este tipo de jardín era que aunque se podía transitar por fuera, se construían unas galerías cerradas en las que se abrían huecos con celosías por los que se contemplaban escenas conformadas por un árbol cuidadosamente colocado, una piedra especial por su forma o colorido, o una pequeña caída de agua, y simbolizaban algún aspecto esencial de la naturaleza. Ésta se ponía en movimiento a la vez que el espectador se movía para contemplarlo.

La decoración floral en los jardines de patio o en los jardines de recreo, o té, suele estar vinculada a la representación de las estaciones del año; de tal

manera que, en cada estación climática el jardín florezca de una determinada manera, y así descubra todos sus misterios.



Jardín del humilde administrador. Estanque del loto. Suzhou.

En China, el paisajismo, obedece al predominio de un concepto filosófico que tiene su base en el Tao. Los jardines chinos reciben estas creencias de la naturaleza, determinando a su vez una actitud vital original. Esta actitud está simbolizada en el taoísmo, el tao como ya se ha visto significa “camino”. El pensamiento chino persigue el equilibrio con la naturaleza, pretende estar en unión con ella y, por lo tanto, vivir en armonía. Su energía vital la enfoca en fluir con los ritmos naturales, y por lo tanto todas sus acciones sobre la naturaleza, en este caso en los jardines estarán enfocados al concepto de fluir. Por esto en cada jardín es necesario que esté presente el agua, y sobre todo el agua en movimiento, que activa el “qi”, o energía vital positiva. En palabras de Laotse, *“el agua es el todo que brinda alivio y felicidad a todos los seres. Voluntariosa, colma las profundidades que el hombre evita, y es lo más próximo al Tao”*.

El jardín es el lugar ideal para el aislamiento y la contemplación de los elementos indispensables del taoísmo, el agua y la tierra.

En el diseño de jardines orientales entra en juego una enseñanza china milenaria llamada Feng shui, que actualmente está influyendo los principios decorativos y de interiorismo en el mundo occidental, y que en China y Japón, determina la disposición de edificios, monumentos, e incluso la decoración interior de casas, despachos y oficinas; esta enseñanza inscrita en el taoísmo, parte de la creencia de que el mundo constituye un gran todo, en el que tienen su lugar la naturaleza, el hombre y todas las cosas que le rodean están relacionadas directamente entre sí, y por tanto debido a esa interrelación cualquier cambio en la configuración espacial o temporal repercute en las demás cosas, es decir es una enseñanza basada en toda la filosofía oriental de relaciones interdependientes.

El terreno destinado a la ubicación del jardín se fija tras analizar mediante el feng shui las energías positivas de los flujos espirituales. El orden y la distribución de los elementos vegetales así como estructurales, está sujeta a los principios del feng shui.

De manera semejante a la predilección que muestran los chinos por expresarse mediante símbolos e imágenes – de ellos es la frase de que una imagen vale más que mil palabras-, desde tiempos inmemoriales el feng shui ha descansado siempre en símbolos, para buscar relaciones de armonía con la naturaleza que dignificasen su vida desde cualquier perspectiva. Examinado así, esta enseñanza en absoluto está tan alejada de la concepción europea, como es previsible en un primer momento. También el hombre occidental percibe la armonía de lo que lo rodea, y el influjo benefactor para su vida de un entorno de formas equilibradas, solo que hasta ahora, la explicación para ello no estaba en un caudal de energía positiva, sino simplemente en el buen gusto; que si bien en cierta forma estaba determinado por la moda imperante algo tenía también de búsqueda de la armonía entre decoración, arquitectura y arte.



Jardín del humilde administrador. Puente en Zigzag.

Análogamente al significado de “tao”, esta el significado de “qi”, energía vital que inunda de vida absolutamente todo; Tao significa también “camino”, u “orden” de la naturaleza. Las enseñanzas del Tao dicen que nada es estático, todo esta en continua transformación, sin embargo para percibir los cambios debe estar en absoluta tranquilidad. En definitiva, los chinos establecieron, basadas en los principios del tao, unas leyes para diseñar los jardines de tal manera que reprodujesen la armonía de la naturaleza.

Los jardines taoístas están diseñados, con ausencia de estructuras lineales; al igual que en su pintura y escultura, aquí la línea curva vuelve a ser la protagonista absoluta del paisaje. El dibujo del jardín tratará de ejecutarlo de acuerdo a una cierta mimesis con la naturaleza original, así como en la naturaleza no hay estructuras rectilíneas, el diseñador de jardines taoísta, tratará de no incluirlas en sus jardines, o bien de contrarrestar su efecto desfavorable en el qi. El qi debe fluir a través de líneas sinuosas, a la manera de los riachuelos en las praderas.



El jardín del Bosque de leones. S. XIV.

Por tanto, el artista de los jardines, acoplará los elementos necesarios y contrarrestará los efectos desfavorables sobre la armonía que quiere conseguir gracias al juego de los opuestos, o complementarios; como ya se ha introducido previamente, hay dos principios básicos en el taoísmo que son el yin y el yang, la interrelación de ellos dan lugar a todas las cosas; según los principios del feng shui, también existe un opuesto al qi, que es el sha, la energía negativa. El yin y el yang desde este punto de vista deben entenderse como dos polos entre los cuales suceden las cosas. No hay “esto sin lo otro”, sólo el efecto conjunto de ambos contrarios conduce a una estructura armónica. Por eso en los jardines orientales se encuentran elementos dinámicos frente a otros sujetos que serenan el ambiente.

En la creencia taoísta un elemento alimenta a otro, este al siguiente elemento y así al siguiente, conduciéndose de esta forma hasta cerrar el ciclo; simbólicamente podríamos verlo de la siguiente manera, el agua alimenta la madera de la misma manera que la lluvia aporta agua al árbol. En definitiva, en la creencia taoísta todo se encuentra íntimamente vinculado, y el artista de los jardines buscará conectar estas interdependencias de las

cosas para crear jardines de gran belleza, animada por un espíritu sereno y armónico.

Tanto en el mundo oriental como occidental a la hora de diseñar los jardines, existen puntos en común. En los jardines chinos a menudo se encuentran portales o arcos acondicionados magníficamente para delimitar diferentes espacios del jardín y conectarlos entre sí. En un jardín occidental, una pequeña pérgola al aire libre puede adoptar esta función.



El jardín no se apresure. Finales del S. XVI.

En cierto modo, estos principios equilibrantes del yin y del yang así como la idea del fluir o del devenir, y los cambios, fue anunciada en Occidente por Heraclito, *“pues no podría darse la armonía si no hubiera notas altas y bajas, y ningún ser vivo existiría sin los principios masculinos y femeninos que opusieran a ambos”*.

Los jardines chinos se organizan estructuralmente por senderos o caminos, en el Yuan-ye, un libro del siglo XVII se dice lo siguiente, *“La gravilla para cubrir los caminos del jardín no debería ser mayor que los granos de una granada. Así los caminos son hermosos y resistentes”*.

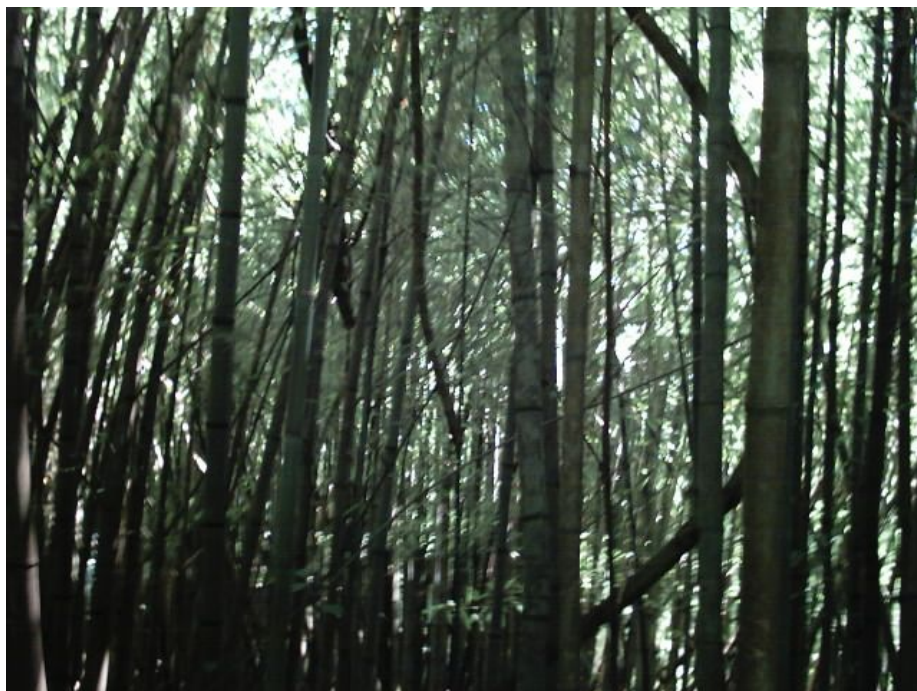
En los jardines chinos el diseño de las superficies pavimentadas es todo un arte. La ornamentación de los caminos esta dotada de un alto contenido simbólico, así, el círculo significa el cielo, el cuadrado la tierra y la combinación de ambas evoca la unidad del cosmos. Un diseño con triángulos irregulares se denomina “hielo partido” y simboliza el viento, mientras que las estilizadas flores representan la primavera. En China se acostumbra a utilizar también trocitos de cerámica, así como gravilla o piedrecillas para pavimentar el suelo. Ya sean modelos geométricos en los caminos o motivos artísticos en los patios interiores o en los lugares destinados al descanso en el jardín, en China, el revestimiento ornamental a menudo es el aspecto más apreciado del proyecto.



El jardín del bosque de leones. S. XIV. Suzhou.

En cuanto a los árboles, en todas las culturas, los árboles poseen una carga simbólica. En determinados momentos estos representan la unión entre el cielo y la tierra, la vida y la muerte; también se les atribuyen propiedades femeninas y masculinas. En la cultura china tradicional, los árboles poseen un valor particular, considerándolos capaces de influir poderosamente sobre las fuerzas de la naturaleza; son por tanto muy venerados.

En la sociedad occidental los símbolos, y la fuerza simbólica que poseen los elementos naturales, como el árbol, han estado y están todavía arraigados en aquellas personas que mantienen vínculos con su pasado, por lo general rural. Prueba de ello es que en muchos pueblos se tenía la costumbre de plantar un árbol cuando nacía un niño, ya que existía la creencia de que el bebé crecería con la misma fuerza y vitalidad con la que crece el árbol. En el medio rural se ha sólido plantar un árbol que protegía simbólicamente la casa; la misma función tenía el árbol que se plantaba en la plaza del pueblo. Desde otra visión, dado que en la plaza se encontraba también el pozo, el árbol no solo era un símbolo protector, sino un lugar abierto a la comunicación entre los habitantes del pueblo. Pero también el árbol como elemento vertical y esbelto tiene que ver mitológicamente, con el “*kien mu*”¹³⁷ o palo enhiesto que vincula el cielo y la tierra.



Paisaje de bambú negro.

¹³⁷ ELIADE, M., *EL MITO DEL ETERNO RETORNO*, Ed. ALIANZA, MADRID, 1989, PÁG. 23. “EN LA CAPITAL DEL SOBERANO CHINO PERFECTO, EL GNOMON NO DEBE HACER SOMBRA EL DÍA DEL SOLSTICIO DE VERANO A MEDIODÍA. DICHA CAPITAL SE HALLA EN EFECTO, EN EL CENTRO DEL UNIVERSO, CERCA DEL ÁRBOL MILAGROSO “PALO ENHIESTO” (KIEN MU), DONDE SE ENTRECRUZAN LAS TRES ZONAS CÓSMICAS: CIELO, TIERRA E INFIERNO.”

En China también se suele plantar un árbol cerca de la casa que vele por la propiedad y custodie la fortuna de los que viven en ella. Una vegetación propiamente china se caracteriza por un árbol grande, sobre todo perenne, y de una especie longeva y fértil. Los chinos consideran especialmente al tejo para este fin, pero también utilizan con frecuencia el ciruelo. Este árbol posee para los chinos una significación especial; junto con el pino y el bambú, el ciruelo en flor es conocido poéticamente como *los tres amigos del frío*, o “*shuiban sanyou*”¹³⁸, este árbol florece en los primeros meses del año, en realidad es el primero que florece, su florecimiento se da en el primer mes del año chino, es sinónimo de invierno y pureza.

En el pensamiento del mundo occidental están y han estado presentes, las ideas que son el espíritu y el origen del pensamiento oriental. Sin embargo, la necesidad de acción y conciencia práctica para moverse en el mundo, buscando la posesión y la materialidad en vez de la espiritualidad, han hecho que estas ideas que se acercan conceptualmente al mundo oriental, sean sólo la referencia “romántica” de un estado puntual de ánimo, en vez de ser un objetivo vital. Según Santo Tomás de Aquino, “*El origen de la belleza consiste en una perfecta armonía entre los contrarios*”.

En el jardín esta *belleza de los contrarios* la descubrimos cuando advertimos un ambiente en el que se contraponen dos imágenes como el agua y el fuego, simbolizado por un puente sobre el arroyo lacado en rojo. La asociación de estas formas, constituye la culminación de un jardín chino, siempre teniendo en cuenta que según los principios del feng shui, un jardín nunca se termina, y crece y vive con las personas que viven en él.

El jardín chino totaliza en sí mismo una experiencia estética, a través de los senderos se escucha el agua en movimiento, se perciben pequeñas islas; el espectador camina por puentes de madera trabajados con delicadeza, y descansa en quioscos situados en algún rincón de gran belleza del jardín, al visitante se le conduce premeditadamente por espacios y rincones que

¹³⁸ CERVERA, I., ARTE Y CULTURA EN CHINA, ED. DEL SERBAL, BARCELONA, 1997, PAG 173.

sugieren distintos símbolos espirituales del tao. Árboles, plantas y flores ocupan espacios especialmente estudiados para que se produzcan los efectos y coloridos deseados según la época del año. En este sentido el jardín chino representa una forma clara de arte tal y como se concibe hoy, por que sigue un guión preestablecido, cuenta una historia, y por esta razón encontramos que en la ciudad de Suzhou, existen muchos jardines que son conocidos por nombres, o casi títulos como: “Jardín del humilde administrador”, “Jardín no se apresure”, “Jardín del maestro de las redes”, “Jardín de la villa de la montaña abrazada por la belleza”...

Para los paisajistas chinos, el paisaje describe la belleza de la naturaleza mientras que el jardín revela su lado más íntimo. El jardín es un lugar de comunión con la naturaleza, ya sea en un bosquecillo de bambú, junto a un estanque, o en el patio de una ciudad. Para ellos el jardín es el hogar natural del hombre; está animado por el aliento vital, ya que como la vida y la naturaleza es cambiante, se rige por las estaciones como la naturaleza.

Un maestro chino llamado Chang Chao decía: *“Plantar flores sirve para invitar a las mariposas, apilar rocas sirve para invitar a las nubes, plantar pinos sirve para invitar al viento...; plantar plataneros sirve para invitar a la lluvia y plantar sauces para invitar a la cigarra.”* Estas palabras son, de hecho, uno de los objetivos de los jardines chinos, la creación de vida; cuando un jardín está realizado con armonía, respeto y conocimiento de la naturaleza, enseguida se inunda de vida, a los estanques acuden los pájaros a beber, las ranas acudirán también, los pájaros harán sus nidos en las ramas de los árboles, y si este jardín es cuidado, cada estación brindará alegrías en forma de flores, brisas, sonidos, etc.

El jardín ayuda al hombre en su tarea de mantener la armonía, y éticamente también tiene su significado, y es que al obrar de manera adecuada y acorde con la naturaleza en el espacio del jardín, repercute en la naturaleza, esta idea tiene que ver con la concepción de que, lo que es arriba es abajo. Un maestro chino, Chien Lung creía que el jardín ejerce *“un efecto refrescante sobre la mente y regulaba los sentimientos”*, impidiendo que el hombre *“fuera absorbido*

por los placeres sensuales y perdiera la fuerza de voluntad”, haciendo que sus placeres fueran simples y espirituales.



Jardín del humilde administrador.

La ausencia de simetría en los jardines chinos refleja la ausencia de simetría en la naturaleza.

La importancia del agua reside en su simbolismo, pero es incluso más esencial por su utilidad como fuente de alimento de las plantas y los árboles. El agua representa la fuerza en la debilidad, fluidez, adaptabilidad, frialdad de juicio, persuasión suave y ausencia de pasión. El agua quieta y el agua que fluye simbolizan el reposo y el movimiento. Cuando el agua esta quieta también simboliza el espejo.

De manera alegórica, hace referencia a un simbolismo común a muchas otras civilizaciones, la montaña es el eje o centro del mundo, sin embargo en china representa el poder masculino de la naturaleza, o yang. Esta montaña es representada en el jardín chino mediante el empleo de rocas de gran tamaño que en ocasiones son colocadas en mitad de los estanques. Dice el Feng Shui: “en la disposición de las rocas o los árboles hay que tratar de mostrar lo pequeño en lo grande y lo grande en lo pequeño, y proporcionar

lo real en lo irreal y lo irreal en lo real. Se revela y oculta alternativamente, haciendo que las cosas sean a veces evidentes y a veces estén ocultas”.

En definitiva, la importancia del jardín chino para el hombre está resumida en un proverbio chino anónimo, no exento de cierta ironía, que dice así: *“Si deseas ser feliz un día, emborráchate; si deseas serlo tres, cástate; pero si deseas serlo toda la vida, planta un jardín”*.

6.3. EL JARDÍN JAPONÉS.

El estilo del jardín japonés está influenciado principalmente por el Sintoísmo, en él se pone de manifiesto el respeto ancestral de los japoneses hacia la naturaleza rica e inmortal. Los japoneses, son animistas, esto significa que en su sentir más profundo veneran cada uno de los elementos naturales, siendo personificados en dioses a semejanza humana o animal. De tal forma que el pescador cuando sale a pescar, o el agricultor al recoger su cosecha, veneran desde un único culto primitivo, a los árboles, plantas, mar, montañas, ríos,... descubrirán por tanto a la divinidad en un viejo árbol, por ejemplo, al cual cuidarán como uno más de la familia o el pueblo, o en un paraje de belleza ignota se les revelará con fuerza un dios en la forma de una roca, etc.

Los matices de la importancia de la naturaleza para el pueblo japonés se ponen de manifiesto claramente en este pasaje de “La novela de Genji”, escrito en el siglo X por una mujer, Murasaki Shikibu, en la cual retrata la sociedad refinada de su época con notable maestría, dice así:

“- Dejando ahora de lado hogar y familia –prosiguió-, nada hay que me proporcione mayor placer que la naturaleza, el cambio continuo de las estaciones, ver florecer los árboles en primavera, admirar las hojas doradas en otoño, perderme en las variaciones

del azul del cielo y las nubes flotantes... Mucho se ha discutido comparando los méritos del otoño y de la primavera. He oído decir que en China no hay cosa que despierte mayor admiración que “el brocado de flores” que despliega esta última estación sobre la tierra, pero, entre nosotros, los poetas parecen inclinarse por dar primacía a los tonos otoñales. Yo observo el ir y venir de las estaciones y, al fin, me resulta imposible decidirme entre el canto de este pájaro o el color de aquella flor. Voy más allá todavía. Dentro de los límites de mi propio jardín, he procurado reunir cuanto he podido de todas las estaciones del año: árboles que florecen en primavera, plantas que alcanzan su máxima belleza en otoño, insectos cuya música evoca las cálidas noches del estío...”¹³⁹



Villa Imperial de Katsura. Kyoto.

Un ejemplo que revela el alcance del culto animista en Japón es el festival anual “Hanami”, cuya finalidad es contemplar la floración del cerezo; es muy importante en la vida japonesa, reúne a familias enteras en la

¹³⁹ SHIKIBU. M., *LA NOVELA DE GENJI. ESPLENDOR*, Ed. DESTINO, BARCELONA, 2005. PÁG. 561-562.

contemplación de esta floración tan espectacular, y celebran el hecho, como si de un cumpleaños se tratara.

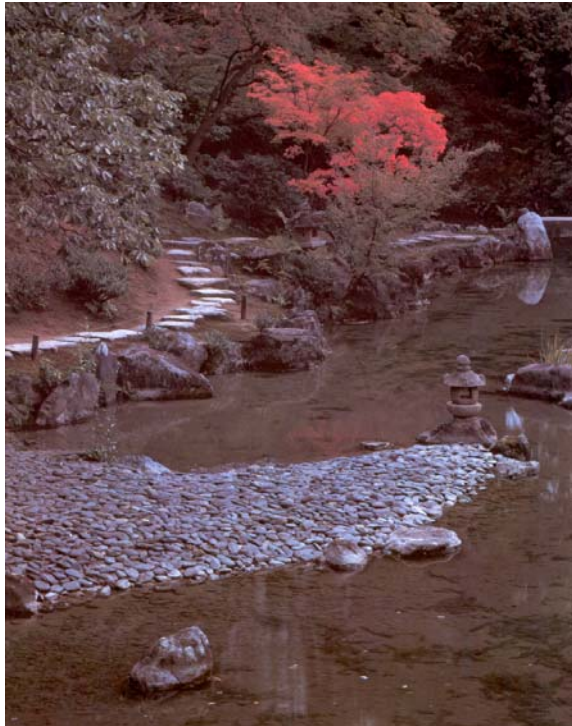


Saibo-ji, Kyoto.

El pensamiento animista en Japón es anterior a la aceptación del budismo y pese a que su manifestación formal no ha sido muy amplia, sí que hay en el pensamiento japonés un sedimento profundo que se revela en la concepción de la naturaleza. Los seguidores de esta religión rinden culto a los bosques, lagos y espacios naturales en unos sencillos templos de madera. El mundo es una mezcla de divinidades vivientes, llamados “Kami”, que se manifiestan en ambientes naturales, como los bosques, cascadas... etc.

En los ambientes naturales, sienten la presencia de sus dioses, de tal forma, que cuando proyectan un jardín no pretenden mimetizar a la naturaleza, sino que, buscan manifestar la pureza, simplicidad o esencia, en definitiva, las unidades primordiales que la definen. Esta manera de concebir el jardín, les hace ser más concretos y sintéticos al construir y diseñar los jardines tendiendo de manera natural a lo esencial. Los jardines japoneses están más

definidos que los chinos, esta concreción se revela en el hecho de que los espacios suelen estar concebidos de una manera más sintética, únicamente los elementos indispensables estarán en un jardín japonés, y todos ellos con una gran carga simbólica. Los japoneses llevan trece siglos diseñando jardines en íntima comunión con la naturaleza, que inspiran vitalidad y serenidad.



Jardín de la Villa Imperial de Katsura. Kyoto.

El jardín japonés es un instrumento de meditación y como tal está diseñado, no hay nada casual, la casualidad, en todo caso, será el vivir sin cesar de los elementos vivos que introduzcan en él. Este instrumento es un medio para la correcta percepción de la realidad.

El diseñador Chisao Shigemori, miembro de una antigua familia japonesa que ha diseñado y renovado más de 500 jardines en Japón, y fuera de Japón, en Europa, (London Kyoto Garden, 1991), dice: “*El shintoísmo, el*

confucianismo y el zen nos enseñan que el hombre no estaría completo sin la naturaleza. Sería como un huérfano sino se sintiera hermano del agua, las plantas o las rocas”.

El jardín es importante en el mundo conceptual japonés, por ello existen muchos tipos de jardines, dependiendo de su función principal: jardín de la casa de té, jardines verdes y jardines secos o Kare Sansui.



Kare-sansui del Daisen-in, Daitoku-ji, Kyoto.

En lo que ha esta investigación se refiere de los tres tipos el que más interesa por la implicación e influencia que ha tenido en Occidente es este último, el Kare Sansui, o Sekei Tei, si es de roca. Corresponde al llamado “jardín Zen”.

El Budismo llega a Japón bajo la forma del Ch’an, y Ch’an es la fusión del budismo con el taoísmo, o en otras palabras cuando el budismo entra en China es aceptado a través del filtro del tao. Al fusionarse aportan cada una de las filosofías sus propias concepciones, el esoterismo y la trascendencia son enlazados con el juicio acerca de la naturaleza y de la armonía natural del taoísmo. Al llegar a Japón toma la forma del Zen, y bajo esta apariencia crea una pensamiento de la naturaleza, que a su vez aporta los elementos animistas de su propia concepción, en la que cada elemento natural está en la naturaleza determinado por su propia condición. El Zen aporta al Ch’an una visión complementaria de la naturaleza en la que el interés no estará tan sólo en la profundidad de la naturaleza, sino que cada fragmento natural adquirirá en el Zen importancia absoluta.

Como ejemplificación del pensamiento sintético del hombre japonés el jardín Zen resume el amor de los japoneses por las cosas esenciales y sencillas de la vida, deteniendo todo asomo de fausto, y buscando la grandeza en las cosas pequeñas, sencillas y aparentemente simples. Los jardines Zen, también llamados jardines secos, tratan de simbolizar la visión de la naturaleza, desde el punto de vista de su dimensión temporal y espacial.

Los jardines secos están despojados de todo elemento que aporte suntuosidad, la grandeza de ellos reside en la pureza y en la integridad. Sin embargo los jardines secos son difíciles de diseñar precisamente porque esa búsqueda de simplicidad implica un proyecto detallado y concienzudo.



Residencia Aihara, Fushimi, Kyoto.

Los elementos que nunca faltan en un jardín Zen son las piedras, la arena, y árboles o arbustos, e incluso a veces el elemento vegetal del jardín estará representado por una rama plantada en el jardín con escrupulosa sensibilidad estética. El agua en un jardín japonés estará representada por los surcos, a modo de ondas, que deja el rastrillo en la arena, simbolizando la gota de agua que cae en un lago de aguas calmadas, y las ondas que surgen de su contacto con la superficie del agua.

El jardín Zen es intrínsecamente un lugar para la meditación, la reflexión y la observación. Bajo este aspecto, el jardín Zen acerca poderosamente la

mente del espectador a una comunión con la dignidad de la naturaleza, es ejemplo de la necesidad de contemplación y observación que el hombre japonés siente por esta, y enlaza de una forma razonable con la escultura; ya que en ella, si bien no con tanta vehemencia, se fija esa tradición en la observación de la naturaleza que es base de este estudio.

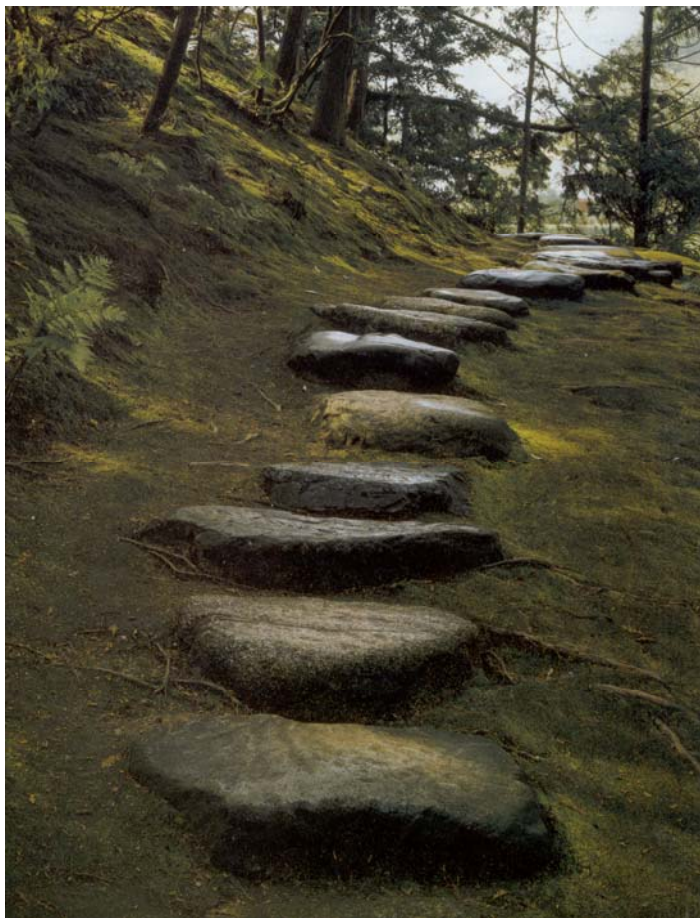


Villa Imperial de Katsura, Kyoto.

El diseñador de jardines Zen básicamente busca la creación de un espacio en el que el hombre encuentre caminos para la reflexión, y para ello utilizará los espacios vacíos, rocas solitarias en un mar de arena, el vacío y la soledad. Este propósito es análogo al esfuerzo creador de los artistas actuales en su trabajo escultórico, búsqueda de espacios que ayuden a la reflexión.

Los jardines están diseñados para ser contemplados desde el interior de la casa; incorporando el jardín a su estructura a través de paneles translúcidos o grandes vanos; en cuanto al jardín también está comunicado con el exterior por medio de setos bajos y muros pequeños que facilitan que el flujo visual sea continuo; otra característica es que son jardines asimétricos, que invitan a participar tratando de ordenar, o reelaborar; son un instrumento de meditación, que supone que al meditar logramos la captación directa de la realidad sin dejar que el pensamiento intervenga, actuando de intermediarios. La pretensión del Zen con los jardines es expresar que la realidad no debe ser aprehendida desde el pensamiento sino desde la intuición pura.

Al igual que en la pintura Zen el vacío es el punto de partida de la obra, en el diseño de jardines, el artista debe abandonar los deseos para poder “ver” completamente consciente lo que debe hacer. El jardinero creador de bonsáis debe olvidarse de su propia conciencia de tal modo que lo único que permanezca en su mente sea el bonsái que tiene delante, y de esta forma podrá podarlo con una autentica concentración, se trata de *estar en lo que estás*.



Jardín de musgo.

La diferencia esencial entre los jardines Zen y los Chinos es que mientras que los jardines chinos encarnan la naturaleza del Tao, en los jardines Zen se significará la imagen clara y simbólica del mundo con tres elementos muy

concretos, la roca, la arena, y quizás una rama o un árbol, colocados en el espacio de una manera muy determinada y austera.

La intensa estética del jardín Zen ha influido poderosamente en el artista actual occidental haciéndole participe de ese mundo de vacíos, de pérdidas, y de reencuentros con la propia esencia y soledad del hombre.

La vida del hombre oriental está de hecho más cerca de la naturaleza, que la del hombre occidental. Un signo de estas palabras es la evidencia de que en Occidente entre la naturaleza y el hombre se sitúan muchas otras cosas, el contacto con la naturaleza no es constante como es el caso del hombre oriental el cual hasta se siente más cerca y contacta con ella ya que no utilizan sillas y la cama está colocada directamente en el suelo.

En los jardines secos japoneses está velado un espíritu de soledad que se refleja en varias ausencias, las flores y el color, invitando a la no-distracción, y a la meditación. Al igual que en la escultura y demás artes japonesas, en el jardín, -que es, no se olvide, espacio de reflexión-, el artista trata de expresar lo bello con la máxima economía de medios materiales, dejando que de esta manera aflore de manera significativa la verdadera belleza, que es la del espíritu.

En los jardines japoneses no hay ningún elemento colocado al azar, ni ningún elemento no-esencial, es decir, todo lo que está es necesario que esté, nada sobra, es síntoma innegable de la nobleza, austeridad y simplicidad transmitida por el Zen.

En Japón, el diseño de jardines tiene un sentido religioso equivalente a la pintura de tinta o a los arreglos florales. El arte del diseño de jardines forma parte de la categoría de lo mágico y desconocido.

En el siglo XI, un libro, *Sakuteiki* o Tratado de Jardinería expresaba las reglas indispensables para el diseño de un buen jardín:

“Cualquier violación de las leyes de la estética y la naturaleza provoca la venganza de los dioses. Por ejemplo, si una piedra que debe colocarse horizontalmente se pone vertical, traerá la desgracia. El miedo a despertar la furia de los espíritus rige la elección de los tiempos, distancias, direcciones y relaciones. En resumen, el éxito del jardín no se entiende como seguir unos patrones estéticos positivos, sino como el resultado de no hacer nada malo.”¹⁴⁰



Saibo-ji, Kyoto.

En este sentido, el arte de la jardinería en Japón tiene una relación sustancial con este mismo arte en China. Los principios de ambos se basan en establecer relaciones entre los elementos que conforman el jardín sin que se rompan equilibrios, ni se ponga en riesgo la armonía necesaria para que el jardín sirva de vehículo a la contemplación.

He aquí un cuento taoísta que condensa el sentido del arte para los pueblos orientales, ciertamente cada uno con sus diferencias y particularidades;

¹⁴⁰ KIDDER, J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985, PÁG. 227.

“Érase una vez, en la Cañada de Lungmen, un árbol de kiri, un verdadero rey del bosque. Alzaba su cabeza para hablar a las estrellas y sus raíces se hincaban profundamente en la tierra, mezclando sus espirales bronceadas con las del plateado dragón que duerme más abajo. Y sucedió que un poderoso mago hizo de este árbol un arpa maravillosa, cuyo espíritu terco tan sólo podía ser domado por músicos excelsos. Por mucho tiempo guardó el instrumento el Emperador de China, pero fueron vanos todos los esfuerzos de los que trataban de arrancar melodías de sus cuerdas. Como respuesta a sus grandes esfuerzos sólo salían notas llenas de desdén, en desacuerdo con las canciones que ellos cantaban. El arpa rehusaba reconocer un amo.

Al fin vino Piewoh, el príncipe de los artistas. Con manos tiernas acarició el arpa tal como uno haría para calmar a un caballo indómito, y muy suavemente tocó las cuerdas. Cantó la naturaleza y las estaciones, las altas montañas y las aguas que corren, ¡y todas las memorias del árbol despertaron!. Una vez más el aliento dulce de la primavera jugueteó entre su ramaje. Las cataratas jóvenes, al danzar por los barrancos, se reían de las flores en capullo. De pronto se escucharon las voces adormecidas del verano con sus diez mil insectos, el goteo suave de la lluvia, el lamento del cucú. ¡Grrr! Ruge un tigre y el valle le responde con su eco. Es ya otoño; en la noche desierta, aguda como una espada brilla la luna sobre la hierba helada. Ahora reina el invierno, y por el aire lleno de nieve giran bandadas de cisnes y el granizo repica en las ramas de los árboles con deliciosa fiereza.

Luego Piewoh cambió de modo y cantó al amor. El bosque se cimbreaba como un ardiente enamorado profundamente perdido en sus pensamientos. En lo alto, como una soberbia doncella, pasa una nube brillante y hermosa; pero al pasar, deja largas sombras en el campo, negras como la desesperación. De nuevo cambió el modo, Piewoh cantó la guerra, el fragor de aceros y los corceles en carretera. Y en el arpa se alzó la tempestad de Lungmen, el dragón cabalgaba sobre el rayo y una avalancha de truenos rompía entre las colinas. En éxtasis, el monarca Celestial preguntó a Piewoh cuál era el secreto de su victoria.

-Señor – le respondió-, los otros fracasaron porque cantaban para sí. Yo dejé que el arpa escogiese su tema, y no supe con certeza si el arpa era Piewoh o Piewoh era el arpa.”¹⁴¹

¹⁴¹ RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002, PÁG. 245; DE OKAKURA KAKUZO.

7. CONCLUSIONES

El objeto de esta investigación ha sido conocer y valorar las equivalencias existentes en las diversas formas de entender el concepto naturaleza, y su reflejo en la escultura.

Existe un pensamiento intuitivo observado en las manifestaciones artísticas analizadas en este estudio, y es la percepción de que todo en la naturaleza está intrínsecamente relacionado; el camino que lleva a esta certeza es el de la observación.

La observación, constituye el origen de la relación del hombre con la Naturaleza, con su entorno, pero no es únicamente la base de sus relaciones sino que es, de hecho, un medio de conocimiento; desde este sentido, la escultura de cualquier cultura tiene un cimiento sólido en este proceso de observación, y por lo tanto, existen unas analogías conceptuales y formales entre culturas aparentemente muy alejadas. La conexión de la escultura con la naturaleza es más visible en aquella realizada por estamentos sociales en los que la relación con ella se establezca de forma equilibrada, y es por ello que es en la escultura tradicional, en donde estas relaciones son más aparentes. En las culturas orientales (China y Japón), el proceso

de observación tiene sus propias características y peculiaridades, pero el concepto es el mismo que se puede encontrar en las culturas occidentales estudiadas.

La observación, por tanto, constituye un pilar básico de la escultura tradicional de cualquier cultura. Estamos, por tanto, ante la solución más significativa de las que éste estudio puede revelar.

Existen, sin embargo, ciertas consideraciones interesantes desde el punto de vista conceptual, cultural o estrictamente formal sobre las que hay que detenerse necesariamente.

- La consideración de que el arte significativo para la tradición escultórica es un arte basado en la función, en la utilidad.
- La idea equívoca, de que el arte tradicional es eminentemente naturalista o figurativo. La distinción que tradicionalmente se ha establecido entre el arte abstracto y el arte figurativo, está de más en la escultura tradicional. Este tipo de escultura es eminentemente normativa.
- La reflexión acerca del poder de las imágenes tradicionales; poder que ostentan independientemente de la cualidad formal y estética de la que gocen, ya que atienden a razones de otra índole.
- Por último, el revelador lugar que ostenta el hombre tradicional con respecto a la naturaleza.

Al comenzar la investigación partimos de la idea de que la acción de observar puede estar enfocada hacia el interior de la persona que observa o bien estar enfocada al exterior.

Es evidente que una y otra manera de enfocar el proceso de la observación aplicado al arte y en este caso a la escultura no será origen del mismo tipo de obra ni dará como resultado el mismo lenguaje formal, conceptual, o estético.

Al hacer un recorrido por las imágenes vistas en esta tesis, es clara una línea común en todas ellas, son obras en las que el proceso de observación de la naturaleza se dirige al interior del ser humano, o lo que es lo mismo, la observación de la

naturaleza pasa por el tamiz de la subjetividad humana para luego ser representado. No tratan de personificar la naturaleza tal cual es observada aislándola de ideas, pensamientos o sentimientos humanos, sino que, muy al contrario, el artista en estas obras no tiene inconvenientes en mostrar la humanidad, (entendida como reflejo de pasiones, pensamientos...), propia de las obras impregnadas de naturaleza.

Son obras que hablan del hombre y por ello están enfocadas a que el hombre las comprenda y las admire. El autor de estas obras se ve inmerso en un mundo que lo trasciende y se siente uno más, en su humanidad no pretende ponerse con su “inteligencia” por encima de árboles, raíces, montañas, animales. Una de las características más notables es que son obras en las que trasciende la *vida*, están dotadas del poder de la imagen esencial. Desde el punto de vista formal no hay nada superfluo ni accesorio en ellas.

El arte tradicional responde a una llamada de origen atávico, y por ello sus raíces se encuentran en el umbral de la historia del hombre. Éstas determinan, de alguna manera, el carácter de algunas de las figuras ancestrales del arte tanto oriental como occidental. Si se fija la reflexión en las pequeñas figurillas japonesas de la época conocida como Yayoi, se percibe que poseen unos modos de hacer independientes de otras culturas, pero ancladas a una concepción vital propia del hombre en estado de naturaleza, (expresividad, armonía, sensibilidad, pasión...), cómo característica más llamativa del artista tradicional. La raíz prehistórica de la escultura tradicional le confiere un abanico de posibilidades funcionales a estos objetos, dotándolos de mayor significación, de un gran bagaje.

La función de la escultura tradicional es variada; se ha señalado cómo las pequeñas figurillas eran colocadas en tumbas, teniendo, por tanto, una función funeraria, en algunos casos iniciática, y en otros casos cumplían la función de ser puros exvotos o sustitutos. Aunque la cualidad estética de las figuras no es primordial; sí parece ser preferida por la mayor parte de los autores; y por tanto las figuras cumplen ambas funciones, una estética ya que en sí mismas son objetos bellos, y por tanto de acuerdo con la naturaleza, y por otro lado cumplen la función de acompañar al difunto, conmemorar un milagro, o suplir a la persona en una circunstancia especial. Se debe hacer notar que las obras en las que este estudio se ha fijado, son obras que

llegan a nuestros días con una pátina del tiempo que las hace, si cabe, más interesantes, en unos casos y en otros constituye un obstáculo, para su justo reconocimiento; en algunas ocasiones, el tiempo hace a las obras que ganar en brillantez, en otras les confiere su justo sitio.

Ha quedado claramente establecido gracias a los autores en los que este estudio se ha apoyado, que existe una necesidad primera en el hombre que ha sido evidenciada desde los albores de la humanidad, de hacer suyo el mundo que le rodea, darle su carácter, imprimir la huella, apresar el alma de aquello que necesitamos, o queremos, a través de un lenguaje de signos, que con el tiempo ha constituido un entramado complejo que llamamos *arte*. Es por ello que se puede considerar que el arte tiene como fundamento esa necesidad, y por tanto, el arte es, desde los orígenes de la humanidad, un soporte causal.

Es esta orientación, la que reúne conceptualmente al hombre prehistórico, y al hombre actual independientemente de que el tiempo histórico les alejen. Por ello, al disertar acerca del sentimiento vital que anima al hombre tradicional se pueden establecer ciertos paralelismos entre ellos.

Las manifestaciones artísticas que elabora el artista, desde sus orígenes, son el resultado de una necesidad; así en el caso del hombre cuya voluntad se centra en la caza, como el hombre prehistórico, la exigencia es favorecer que ésta sea exitosa, y a través del arte cree conseguir una especie de conexión con la naturaleza; en el caso de una sociedad más sedentaria cuyos esfuerzos estén centrados en la agricultura, las manifestaciones irán enfocadas hacia unas obras más narrativas, pero también con el fin de apresar la naturaleza en la obra, simbólicamente, favoreciendo la consecución de los objetivos propuestos en la realidad. En otras sociedades las necesidades están relacionadas con aspectos beligerantes, guerreros; en otras la función está enfocada a entablar un diálogo con los dioses de su religión, otras establecen una relación con los antepasados, con la muerte,...; en definitiva, el arte está determinado por una necesidad social, cuyas manifestaciones artísticas dependerán de las voluntades, enfoques y paradigmas de la sociedad en la que se asienta.

Evidentemente, las expresiones artísticas primitivas no se pueden entender sin recurrir a la imagen del hombre observador, del hombre astuto que necesita apresar al cervatillo y que inicialmente recurre a un ritual que favorezca sus deseos. Las necesidades vitales de la sociedad se determinan a través de un ceremonial. Este es finalmente el que establece el diálogo con la naturaleza, y con la sociedad misma para definitivamente dar sentido al arte.

La importancia que en otras sociedades, ajenas a la nuestra, se da a algunas actividades, como son la decoración floral, el tiro con arco, la lucha con espadas, las luchas marciales, el “tai chi”, el “chi kun”, etc..., pone de manifiesto hasta que punto el ritual es tenido en consideración. Llegar a la consecución del objetivo propuesto en cualquiera de estas actividades es parte importante de la enseñanza, pero no es lo esencial. En todas estas disciplinas el proceso por el cual se llega a la maestría es esencial, cuando no primordial, y todos los elementos del proceso que ayudan a conseguir el estado necesario para adquirir la enseñanza constituye el ritual en sí mismo. Estas palabras hacen referencia al libro de Eugen Herrigel acerca del *arte del tiro con arco*, y del cual se han ofrecido fragmentos a lo largo de este estudio cuando han sido requeridos. Definitivamente, en la enseñanza del tiro con arco, dar en la diana propuesta por el maestro se ofrece como una labor gradual de pérdida del sentimiento del yo, y cómo cuanto más capaz sea el alumno de olvidarse de sí mismo y menos conciencia tenga del deseo, más cerca tiene la consecución del objetivo, que es dar la diana, apresar la naturaleza.... En el caso del arte de la escultura esto mismo es lo que el artista debe conseguir, y aunque con una conciencia distinta el artista occidental también ha necesitado del pequeño ritual individual que lo pone en condiciones de apresar la naturaleza, en condiciones de trabajar.

Vincular las manifestaciones artísticas de una sociedad, a otras de culturas diferentes, es cuando menos ambicioso; y sin embargo, eso es lo que en este estudio se ha realizado. Aunque en apariencia las culturas tratadas, son lejanas, y muy distintas, en lo profundo de cada una de ellas existe una voluntad única que es la que las conecta. La voluntad a la que se está aludiendo es la de la vida en correspondencia con la naturaleza. Pero, la historia del arte está llena de ejemplos en los que la revisión de ambas concepciones han sacado a la luz una obra completa, reveladora, admirable.

En el S. XX tenemos un ejemplo claro en el gran Isamu Noguchi, el cual ha reunido en su obra las características de ambas culturas Oriente y Occidente dando lugar a una obra única, admirable y en la cual no nos hemos detenido por que su aportación es de tal magnitud que merece una tesis completa.

La vida que corresponde a la naturaleza es la de las formas que esta nos brinda, tomadas en su totalidad, o de manera fragmentaria, también tendentes a la síntesis o al detalle hasta los límites que el artista se permita. Sin duda este amplio abanico de posibilidades formales hacen que las obras artísticas a las que se hace referencia tengan múltiples caminos por los que dirigirse, sin menoscabo de su importancia y significación.

A lo largo de la investigación, se ha visto cómo las obras artísticas tradicionales tenían rasgos figurativos en la misma medida en la que aparecían formas geométricas, abstractas, o simbólicas. Las obras artísticas tradicionales no buscan la mimesis con la naturaleza de la misma manera y con la misma actitud que se observa en las obras artísticas del Renacimiento, Barroco, o Neoclasicismo; la voluntad artística está volcada a la representación, ora interpretando, ora sustituyendo.

Es por ello por lo que los rasgos puramente figurativos de una representación son envueltos en una síntesis equilibrada, que circunda a la figura y la dota de significado. Este equilibrado juego entre lo figurativo y lo abstracto constituye un rasgo determinante de la escultura tradicional, pone de manifiesto el gusto por la armonía y la belleza, y una cualidad importante, la falta de tensión entre lo representado y el objeto de la representación, es decir, la unidad formal, conceptual y estética de estas figuras.

En estas obras el naturalismo no tiene importancia más allá de ser un puro accesorio, en algunas obras, como las figuras egipcias, el naturalismo detallado forma parte de la obra “completa”, y es necesario para que ésta adquiriera el poder ineludible en su labor de ser sustitutos del representado, o cómo en las figuras de los guerreros de X'ian, los cuales son partícipes de una representación “teatral” que los trasciende. Sin embargo, aún en el caso de estas figuras en las que está claro un esfuerzo por representar una figura completa en todos sus detalles, no se recrean en el artificio de

la representación mimética. Estas obras revelan una contención en la expresividad, y una unidad formal que trasciende el naturalismo.

Esta unidad es uno de los motivos por los cuales las obras de arte tradicionales están embebidas de una presencia enigmática, y expresiva, de una manera especial de comprensión de la vida y del mundo.

Tanto en el caso de que la obra tradicional, tienda hacia una figuración clara cómo en el de que tienda hacia la abstracción, en estas obras el lenguaje formal utilizado responde a criterios más bien de significación y por lo tanto de funcionalidad, más que de reivindicación de un estatus. Esto implica que las obras de arte tradicionales son el resultado de la observación de la naturaleza con un afán de aprehenderla independientemente del lenguaje formal que sea utilizado en ellas.

Por esto, los *ming chi* chinos, están resueltos con trazos sintéticos, evitando los detalles: se trata de aprehender las formas naturales más que recrearlas.

En algunas figuras existe también una exagerada ornamentación que si bien resulta de una necesidad de llenar el vacío en su afán por ocupar el espacio convocan una presencia del vacío en contraposición a lo representado.

Existe un espacio de reflexión en torno a éste estudio, en el que no se ha hecho la reflexión necesaria, y que, claramente merece un estudio en sí misma, se trata del poder del imaginario tradicional que hemos visto en esta tesis.

Prácticamente todas las imágenes que se han examinado en este estudio tienen una carga significativa y simbólica muy importante. En las figuras de pequeñas dimensiones y en las figuras de proporciones mayores, el poder simbólico es innegable. La razón de esta carga simbólica, la demostración de este poder está en que son imágenes que cumplen una función ritual, enlazan el mundo real con el ámbito religioso o trascendente. En ocasiones, éstas imágenes conectan el mundo de los vivos con el de los muertos, esta idea por sí misma, es ya muy intensa.

En las culturas estudiadas, la escultura tradicional lleva aparejado el ritual, el cual legitima la obra, y establece la condición que da origen a la trascendencia de la obra.

En el mundo prehistórico, los grabados en hueso, los pequeños objetos de piedra, y las pequeñas figuras femeninas, constituyen un ejemplo de la trascendencia que reflejan. En el caso de que las imágenes se refirieran a animales, éstos eran representados para ser apresados simbólicamente: el chaman apresaba simbólicamente al animal al que quería cazar grabando su silueta en el hueso, en la piedra, etc. Esta cacería simbólica situaba al cazador en condiciones de conseguir su presa real. El pensamiento que establece el paralelismo entre hacer una cosa simbólicamente y hacerla en la realidad es indicativo de la importancia de la imagen para el hombre, ya no sólo de la edad prehistórica, sino de nuestros días también.

En este sentido, el juego simbólico del niño con un palo como si fuera una espada, un caballo, o un dragón funciona de manera parecida y es una muestra del poder que ejerce la imagen sobre el hombre así como, de la importancia de esta equivalencia entre la imagen real y la imagen simbólica.

El ritual trastoca la significación de la imagen, de ser una forma sin más, gracias al ritual dotamos de un contenido a la representación, y por ello este contenido le confiere un cierto poder. Pero, este contenido en sí mismo no tendría que dotar de poder a la imagen, si no fuera por algunas ideas más que se añaden al significado de la representación; si la imagen adquiere este poder es además por que se conectan más condicionantes a su significación, estos condicionantes pueden ser de tipo cultural, mítico, histórico..., estas cualidades son las que en mayor o menor medida van legitimando su significación y por tanto, con el tiempo, su poder.

Cuando el artista oriental pone en marcha su facultad creadora, quiere transmitir la esencia del pensamiento en el que cree porque percibe el mundo de esa manera. Los mandalas escultóricos de los artistas budistas, chinos y japoneses, ponen de manifiesto la interacción de los distintos espacios de comprensión de la realidad, y por lo tanto, cómo la vida está relacionada, imbricada en todos los órdenes. Las esculturas chinas y japonesas de estilo tradicional son portadoras de esa concepción vital y así cómo los mandalas budistas transmiten la idea de que existe una conexión entre todas las cosas que forman parte de la naturaleza, estas figuras lo divulgan, en su simplicidad, de igual manera.

Desde otro punto de vista apreciamos que las obras de arte tradicionales que se han estudiado, tratan de asemejarse a la naturaleza, presentan analogías, sin pretender una mimesis naturalista. La búsqueda del artista tradicional es la de hacer obras bellas como las de la naturaleza, pero sin que estas obras se confundan con la naturaleza. Son obras, bien elaboradas, bien trabadas, que son y se convierten así en obras significativas.

El artista, como el cazador, se propone atrapar a la naturaleza, hacerla suya, y esto es en definitiva su labor, da igual que esté en China, que en España, que en Japón, que en Francia.

Es un tanto decepcionante terminar un estudio con la convicción de que este podría continuar durante más tiempo ya que queda mucho por investigar. A lo largo del tiempo que ha requerido ésta tesis se han ido abriendo caminos por los que se puede continuar la exploración. Sin embargo, en un momento u otro hay que poner fin y comenzar un camino nuevo, cuyo origen estará sin duda en esta investigación.

Por otro lado en la labor artística propia, la presente investigación ha suscitado nuevas preguntas que solamente el trabajo escultórico podrá algún día resolver.

Toda investigación suscita preguntas; unas obtienen respuesta en la misma investigación, otras serán el origen de investigaciones futuras. Este es el caso de algunas de las cuestiones que creemos que ha generado esta tesis.

8. ANEXO. PROYECCIONES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO OCCIDENTAL.

La capacidad de algunos artistas de aprehender la realidad del mundo natural desde su propia perspectiva, hace de ellos pilares esenciales de la sociedad; si esa perspectiva, es, además serena y está libre de prejuicios, se tornan en instrumentos importantes para la revisión y proyección de la sociedad hacia el futuro, y configuran una cualidad concreta del arte. En todas las culturas, esta cualidad del arte se hace evidente. Esta potencia del arte va en muchas ocasiones por delante de la propia sociedad, y por ello, el arte es el elemento cultural actual que más claramente tiende hacia la integración de un entendimiento, que dinamiza un proceso de aceptación y comprensión entre las dos civilizaciones, que compendiadas, resultan más claramente antagónicas: la Oriental y la Occidental.

El proceso de entendimiento, que comenzó con probabilidad antes del siglo pasado con los primeros contactos entre ambas culturas, se gesta con más claridad en los primeros años del siglo XX, y paulatinamente va ampliando su grado de influencia hasta los niveles actuales; favorece un tipo de arte bicultural, en el que cada una de las civilizaciones, aporta sus más preciados

principios. Para ello hay un propósito común, que permite la colaboración y el entendimiento: una tradición en la observación de la naturaleza que facilita la comprensión de aquello que nos une, la necesidad de apresar y expresar, *la vida*.

Los artistas, conscientes de las consecuencias y secuelas que el hombre “tecnológico” e industrial va dejando tras su paso en la naturaleza, invitan a la reflexión acerca del mundo natural. Estas reflexiones son de todo orden; desde una visión catastrofista y apocalíptica, hasta el sentir la necesidad de un arte humanista, cercano, sincero, no artificioso, un arte nuevo que conjugue nuestras necesidades con las de una naturaleza protegida.

Esta necesidad lleva hacia una consideración de los valores y prácticas que el arte tradicional brindó a la sociedad. Ésta debe reflejar, sin nostalgia del pasado, que todo lo positivo de aquella perspectiva del arte y la naturaleza que hacía a los artistas trabajar firmes en la Idea (como objeto de la representación artística), y que fue negado por las vanguardias, los istmos y las corrientes que se han iniciado después, adquiere la suficiente presencia y significación como para exteriorizarse en el panorama artístico actual con un impulso nuevo.

En intentos sucesivos de re-analizar la temática de la naturaleza se barajan métodos que en ocasiones producen más desconfianza que tranquilidad hacia el modo de afrontar la tarea. A causa de que pretenden intervenciones con un sentido formal, o estético purista, no se preocupan del respeto, la expresión o la armonía con el entorno natural que el arte tradicional sí estimaba.

Que la naturaleza forma parte de la temática escultórica de los últimos 60 años es un hecho, este remite a imágenes del pasado primigenio, y desde este sentido adquieren nueva significación.

La significación que desde este sentido adquiere la ecología es importante, y cómo esta forma parte cada vez más de los temas del artista actual. Desde

este punto de vista son los artistas del Land Art, los que de una manera más clara recogen el testigo del arte tradicional. Éstos, hacen de la intervención en espacios naturales parte esencial de su obra trabajando ora en un sentido puramente ecológico, ora en clave rigurosamente *earthworks* (trabajos sobre la tierra). Con las manifestaciones artísticas que remiten a un entendimiento arte-naturaleza nos ponen en contacto con acontecimientos que transfiguran el panorama escultórico presente, trasladándolo a una dimensión primitiva.

Este sentido de la ecología se refleja en varias características del arte escultórico existente, como son los contenidos matéricos de la obra; dejan de mirar al arte tradicional para innovar en nuevos materiales que expresen otras problemáticas, la descontextualización del objeto escultórico, las teorías del antiforma; que han servido para redefinir los principios de la escultura, bien gracias a este nuevo concepto, bien por el fin del arte como representación.

Este rumbo de la escultura es introducido a principios del siglo XX, con las vanguardias, y aún antes, con el Impresionismo, cuando el artista siente la necesidad de encontrar unos modos de expresión adecuados a la nueva situación del hombre en el mundo; que fuera imagen del nuevo cambio de mentalidad surgido con las grandes guerras, y sus consecuencias (la posguerra, la guerra fría, la guerra del Vietnam, la caída de los comunismos, [...], la multiculturalidad, [...]):

“La desacreditación de todos los medios artísticos derivados, provocadoramente “artificiales”- con los que los pintores académicos de la época despertaban la admiración del público-, produce en consecuencia que el artista que ya no quiere dejarse tutelar por construcciones racionales o históricamente certificadas, pretenda extraer la verdad artística de la verdad de la naturaleza y quiera absolverse del pecado de “saber” del “conocimiento artístico”, mediante la reproducción fiel de las impresiones percibidas. Quiere hablar un lenguaje natural, no forzado, se prohíbe a sí mismo intervenir con cualquier tipo de orden”¹⁴².

¹⁴² HOFFMANN. W., *LOS FUNDAMENTOS DEL ARTE MODERNO*, ED. PENÍNSULA, BARCELONA, 1992, PÁG. 191.

Al prohibirse intervenir, allega una peculiaridad del arte y filosofía oriental; el artista oriental no interviene en la naturaleza; cuando quiere representarla, medita, y cuando ha alcanzado la “unidad” con la naturaleza, entonces es cuando se encuentra preparado para representarla.

“Antes de pintar un bambú tiene que crecer dentro de uno.”¹⁴³

Sin embargo, es claro que la no intervención en la naturaleza se circunscribe solo a algunos artistas, pocos, ya que si algo caracteriza a las manifestaciones artísticas de los últimos años es precisamente eso, la intervención sobre la naturaleza.

Cercanos a estas ideas de representación se encuentran ciertos artistas occidentales que abogaban por sentir la realidad que se quiere constituir dentro de uno mismo, antes de ser formada en cualquier material:

“Todo el esfuerzo de los artistas modernos participa de esa voluntad de aprehender, de poseer algo que huye constantemente. Quieren poseer la sensación que tienen de la realidad más que la misma realidad.”¹⁴⁴

Este es el sentido definitivo del arte oriental: apresar algo que fluye y cambia constantemente, la vida; por ende, este es el sentido del arte actual.

El artista recoge ideas fundamentales, como la que introduce Vincent Van Gogh según la cual: la libertad de elección de un tema radica en que lo exterior aluda a algo interior, de esta manera se flanquea la posibilidad de que todo tipo de temas sean válidos, factibles e interesantes para ser investigados:

“ Si es posible expresar algo de la lucha de la vida tanto en un cuerpo femenino como en una raíz desgarrada, también será posible sustituir un tema pictórico religioso por una cosecha de aceitunas”.¹⁴⁵

¹⁴³ DONGPO, S., CIT. EN *VACÍO Y PLENITUD* POR FRANCOIS CHENG, ED. SIRUELA, MADRID, 1993.

¹⁴⁴ GIACOMETTI, A., *ESCRITOS*, ED. SINTESIS, MADRID, 2001, PÁG. 320.

¹⁴⁵ HOFFMANN, W., *LOS FUNDAMENTOS DEL ARTE MODERNO*, ED. PENÍNSULA, BARCELONA, 1992, PÁG. 179.

La conquista de la libertad en el arte posibilita la ampliación de los márgenes en los que el arte de finales del XIX se había estado moviendo, pero fundamentalmente posibilitó la intensificación simbólica y proporcionó libertad a las influencias externas para conquistar el paisaje artístico occidental.

En determinadas ocasiones esta libertad temática ha sobrellevado una carga enorme de violencia que daña considerablemente la sensibilidad del que contempla la obra, véase la obra de Gina Pane (escalera cortante), o de Chris Burden (el disparo). En estos artistas la necesidad de experimentar la sensación “estética-física” en sí mismos les lleva en ocasiones a autolesionarse, como auténticos faquires; dañando su integridad encuentran el camino para la libertad mental; algunas corrientes filosóficas orientales creen en la anulación y mortificación del cuerpo como vía para la liberación, los ascetas, algunas prácticas indígenas, o los hindúes. En los años 50, el artista japonés Kazuo Shiraga, ya utilizaba esta estrategia de violencia en performance como “Challenging Mud”, en donde se metía en un montón de barro con el que luchaba, hasta quedar exhausto, la lógica de este performance obedece a la personificación del mundo shintoísta japonés.

La frontera entre el arte naturalista y abstracto, se fue diluyendo hacia finales del siglo XIX con el Impresionismo y las Vanguardias; en los años posteriores con el minimal, el arte procesual, la performance, la escultura social, el arte conceptual, el neoexpresionismo, las trans-vanguardias... hasta el momento de la multiculturalidad; se advierte un resurgimiento de la escultura como arte con entidad propia y con gran potencia y proyección. Se puede decir, sin incurrir en falsedad, que la escultura es el arte más “representativo y activo” de nuestros días.

En cuanto a los materiales, con los nuevos descubrimientos técnicos del siglo XX, la oferta para la escultura se amplía con modernos materiales que por su plasticidad y su condición (ejecución rápida), fueron utilizándose cada vez más, a la vez que perdieron la baja estima con la que se les conocía hasta aquel momento al considerarlos como materiales poco “nobles” para

la escultura; así, el hierro, el acero, la escayola, las resinas, el cemento, se han ido incorporando, cada uno con sus particularidades dentro del extenso abanico de posibilidades que el mundo de hoy ofrece al escultor, y que permiten perspectivas distintas en cuanto al contenido y la forma de la obra escultórica. Las adaptaciones de nuevos materiales para la construcción van parejas al mundo de la escultura.

La adaptación a los nuevos materiales supone un cambio evidente en el desarrollo de los temas y cómo éstos se plasman en la obra. Sin embargo, la expresividad manifiesta que aportan los nuevos materiales a la hora de resolver temáticamente una obra dejan al descubierto la simplicidad conceptual que subyace en algunas de las obras en las que se trabaja en estos últimos años. Una de las características más loables del arte oriental, en cuanto a la temática, es que son obras de una gran claridad y sencillez, que no se oculta, ni se trata de distorsionar por intentar maravillar al público; esta es quizá una de las asignaturas pendientes para el arte occidental actual.

En este sentido el conocimiento del mundo oriental ha traído consigo más libertad si cabe en la experimentación temática a la vez que ha fomentado la adaptación para la escultura de materiales “pobres”, dando lugar al arte póvera, entre otros.

El uso y abuso, en algunos casos, de todo este gran repertorio de materiales han cambiado la forma de la escultura, y han condicionado los esquemas representativos de la escultura de los últimos años. Abuso en el sentido de que sólo el material no hace la obra, éste tiene que constituir una herramienta más, no la obra en sí misma.

La escultura actual ha negado los principios formales y estéticos que guiaban su rumbo; las normas que los escultores se dieron pretendían armonizar el conjunto escultórico dentro de los esquemas representativos de la época:

“... estos conjuntos de normas, más o menos explícitas, van a dotar a la escultura clásica de un aspecto formal y una presencia física muy determinada”¹⁴⁶.

Los temas de la escultura, sin embargo no han cambiado tanto, la necesidad de comunicación del hombre con su entorno, a la vez que desde él con el mundo, y una necesidad vital de trascender, hacen que hable el mismo idioma que el hombre tradicional; por supuesto que se vive de otra manera, que las necesidades vitales básicas se tienen cubiertas, y que conceptos como el de velocidad, inmediatez... no estaban presentes en la obra del escultor de los guerreros de Xiàn, y sí en la obra de Joseph Beuys, pero la intensidad expresiva está presente en la obra de ambos escultores.

Numerosos artistas sienten la necesidad de dejar de lado los objetos artísticos tradicionales para comenzar a trabajar sobre el ambiente, no buscan ambientes ideales a la manera de los jardines románticos, sino que trabajan sobre ambientes urbanos, ambientes que requieren un esfuerzo de aplicación, una interpretación; convierten el ambiente en objeto artístico, alteran la significación de la naturaleza transformándola, destruyendo en ocasiones, por tanto, su equilibrio y armonía (Christo).

Los artistas que abrigan en su ser el pensamiento Zen, el pensamiento oriental, no imitan la naturaleza, no la transforman, trabajan con el arte desde el arte como lo hace la naturaleza, es decir, trabaja sobre la naturaleza desde la naturaleza, unen arte y vida, convirtiendo al arte en espectador de la propia vida.

En definitiva, conceptos como el de la discontinuidad, la asimetría, los nuevos materiales, las problemáticas contemporáneas nos acercan significativamente, a la visión oriental tradicional del mundo. Algunos autores, como George Steiner, achacan todas estas cualidades nuevas reflejadas en el arte a una conciencia distinta, a una nueva necesidad:

“Es una obviedad decir que la cultura occidental está sufriendo una dramática crisis de confianza. [...] Ya minada por el racionalismo y el punto de vista científico-tecnológico,

¹⁴⁶ MADERUELO. J., *LA PÉRDIDA DEL PEDESTAL*, ED. CÍRCULO DE BELLAS ARTES, MADRID, 1994. PÁG. 16.

la religión organizada, y el cristianismo en particular, se demostró impotente, y realmente corrupta frente a la masacre de la 1ª Guerra Mundial, y frente a los terrores totalitarios y genocidas después. [...] En el mismo momento en que, en forma de campos de concentración y estados policíacos, los hombres trasladaban el infierno desde un mítico mundo subterráneo a la realidad mundana, la promesa de un cielo compensatorio – promesa de Iglesia- estaba disipada. [...] Horrorizados por la locura de las guerras imperialistas, ultrajados por la devastación ecológica que lleva consigo la tecnología occidental, el hijo de las flores y el freak out, el militante de la new left y el vagabundo del dharma han vuelto su mirada a otras culturas. Son las tradiciones de Asia, de la América india, del África negra, las que le atraen. Es en ellas donde encuentra aquellas cualidades de dignidad, solidaridad comunal, invención mitológica, armonización con los órdenes vegetal y animal, que el hombre occidental ha perdido o erradicado brutalmente. En esta búsqueda de la inocencia existe a menudo un legítimo impulso de reparación. Donde el padre colonialista masacró y explotó, el hijo hippy trata de conservar y hacer el bien.”¹⁴⁷

El agudo análisis que realiza George Steiner, trata de poner de relieve que ver en otras culturas aspectos en los que se puede cambiar es algo legítimo, pero que es absurdo tratar de convencer sólo con argumentos ajenos a la propia cultura, entre otras cosas por que uno no puede deshacerse de su bagaje cultural por mucho que éste haya sido nefasto en un momento dado. La mirada hacia otras culturas debe servir para encontrar en nuestra propia identidad las cualidades “perdidas”, y de esta manera esperanzarse nuevamente.

“La tercera de las esferas mayores de la insensatez es lo que podría ser denominado “orientalismo”. El tema no es nuevo en absoluto. El recurso a la sabiduría de oriente es habitual en el sentimiento occidental desde el tiempo de los cultos místicos griegos hasta la francmasonería. Registra un dramático movimiento ascendente durante la última década del S. XIX. [...] Se trata de una idealización implícita de valores excéntricos o contrarios a la tradición occidental. Pasividad contra voluntad; una teosofía de la estasis o del eterno retorno frente a una teodicea del progreso histórico; la monotonía focalizada, incluso el vacío, de la meditación y el trance meditativo como opuestos a la reflexión lógica y analítica...[...]. El ejecutivo apresurado que corre a su clase de meditación o a la conferencia sobre el karma, están tratando de ingerir elementos pre-empacados, más o menos de moda, de culturas, rituales, disciplinas filosóficas que son en realidad, tremendamente remotas, distintas y de difícil acceso.

¹⁴⁷ STEINER, G., *NOSTALGIA DEL ABSOLUTO*, ED. SIRUELA, MADRID, 2001. PÁG. 103-105.

Pero está también [...] articulando una crítica consciente o instintiva de sus propios valores, de su identidad histórica.”¹⁴⁸

Esta identidad histórica descubre que en la cultura propia, existen con otro sentido valores casi idénticos, de sencillez, pureza, armonía con la naturaleza, que otras culturas orientales, africanas, indias; sin embargo, se han alejado de la vida natural del hombre porque la tecnología, la ciencia han elevado la calidad de vida en lo material, pero en lo espiritual, se han perdido valores fundamentales.

La escultura actual por tanto está en el camino de búsqueda de estos valores, que se pueden vislumbrar mirando hacia Asia, América, África, o incluso a los orígenes del hombre, y que significativamente se encuentran en las culturas tradicionales occidentales.

Al comenzar este estudio, se incluían una serie de características comunes a las obras que a continuación se han ido analizando, estas características son:

- Eran obras con una función determinada;
- obras dotadas de un sentido de la presencia evidente e importante, obras dotadas de esencialidad;
- obras sujetas a una disciplina técnica muy importante;
- obras que se ejecutan a través de un ritual, o proceso orgánico, su organicidad o carácter procesual es otro dato importante;
- son obras existenciales porque traspasan los límites que el propio autor les confiere.

Curiosamente, las características enumeradas también hacen relación a obras de la actualidad, a obras que tienen que ver con concepciones arte-naturaleza, y que se relacionan, por tanto, de manera muy directa con el Land art.

¹⁴⁸ STEINER, G., *NOSTALGIA DEL ABSOLUTO*, ED. SIRUELA, MADRID, 2001. PÁG. 99-102.

El Land art, es la agrupación de unas obras que se desarrollan en un contexto con ciertas incidencias que las vinculan, así hay obras que están relacionadas claramente con la acción y la performance; obras que se relacionan con los proyectos constructivos a gran escala; otras que se desarrollan en la intimidad, configurando obras asociadas con actitudes rituales, míticas; otras obras que implican al propio cuerpo (Body art). Si bien no hay obras claramente funcionales en el Land art, si que estas obras tienen un objetivo funcional en algunos casos, aunque esté marcado en ocasiones por una clara dimensión megalómana (“Eje estelar”, Charles Ross), o una mera función estética.

8.1. La cualidad natural. Arte y naturaleza.

“¿Dónde he aprendido la escultura? En el bosque, contemplando los árboles, observando la construcción de las nubes. Y en el taller, estudiando el modelo. Por todas partes menos en las escuelas. Lo que he aprendido de la naturaleza, he intentado luego introducirlo en mis obras.”¹⁴⁹

Como el artista oriental, Rodin aprende en contacto con la naturaleza, a través de la contemplación. Sin embargo la contemplación que experimenta Rodin es una experiencia intencionada, buscada; en el artista oriental la contemplación surge del hecho de ponerse frente al mundo sin ninguna intención, sin deseos, es como decía Picasso: “*Yo no busco, encuentro*”; el artista se pone a trabajar sin desear nada concreto, la posibilidad de encontrar surge entonces.

La contemplación constituye para el mundo artístico oriental el fundamento básico y principal del artista, concretamente la contemplación sin un afán científico, sino, con un sentido placentero y de búsqueda de sentido de la vida. En la mayor parte de los casos este fundamento es contrario al sentido occidental del arte en el que es la observación del movimiento, de la forma, de la luz, y no la contemplación en sí, son las que dan forma al arte.

Sin embargo, esta actitud oriental, conocida en Occidente durante el siglo XX fundamentalmente, cala hondo en el modo en el que el artista se enfrenta a la naturaleza, quizá también por que enlaza con la actitud romántica frente a la misma, que los artistas arrastraban desde el siglo XIX. No obstante, estos nuevos modos de enlazar arte y naturaleza se ponen de manifiesto de manera más rotunda y clara con el arte minimal.

Tanto en Estados Unidos como en Europa, son las prácticas minimalistas y postminimalistas las que llevan al artista a experimentar sobre la naturaleza y el paisaje urbano, el Land Art en Europa y el Earth Art en Norteamérica suponen el primer acercamiento con evocaciones a esa visión arte-

¹⁴⁹ RODIN. A., *RODIN*, ED. ARTED, PARÍS, 1986, PÁG. 83.

naturaleza. Más tarde será el Arte Póvera quien entrará en el discurso natural desde, por supuesto, otras concepciones.

El Earth Art es un arte profundamente monumental, sus trabajos son en cierto modo megalómanos, los proyectos involucran una infraestructura propia de las grandes construcciones urbanísticas. Artistas como Robert Morris (Kansas City, Missouri, 1931), Richard Long (Bristol, 1945), Robert Smithson (Passaic, Nueva Jersey, 1938- Amarillo, Tejas, 1973), Andy Goldsworthy, Dennis Oppenheim (Mason City, Washington, 1938) entre otros son grandes exponentes de esta corriente. Influenciado quizás por esa estética del espectáculo propia de la cultura norteamericana. Sin embargo el Earth art, no está afectado únicamente por esta cultura espectáculo, aunque superficialmente se pueda pensar así, esta corriente pone de manifiesto influencias que enlazan, algunas de estas obras, directamente con las culturas y civilizaciones autoras de las tumbas megalíticas, de las grandes construcciones neolíticas (Stonhenge), o incluso con la mentalidad de aquellos que levantaron las pirámides.

En este sentido, la sensación que transmiten estas obras es ciertamente impactante, no solamente porque nos remiten a un pasado primevo, sino porque los espacios naturales que ocupan estas obras se encuentran vacíos, (suelen ocupar desiertos), la interrelación de estas obras con el espacio es de ocupación, de intrusismo. A esta sensación se une el que las formas geométricas que las configuran, destacan en un paisaje en el que no encuentran competidor; de ahí la fuerza visual que adquieren.



Michael Heizer. *Complex City*, 1972-76. Garden Valley, Nevada.

Son obras, no solamente monumentales o megalómanas, sino que además tienen un componente procesual característico y por otro lado inevitable (obras de estas dimensiones, y en las que entran en juego variables sociales, políticas.. no pueden llevarse a cabo de cualquier manera), y conceptualmente hay en estas obras un “juego” de superposición de, y a veces traslación de, contenidos del presente al pasado y al contrario.

La concepción del tiempo es cíclica, algunos artistas han situado su obra precisamente en lugares que les permitieran “jugar” con la idea de lo atemporal y lo ahistórico.

Los artistas del Land art consideran sus intervenciones en la naturaleza una llamada de atención hacia aquellos que creen que el arte es algo utilitario y comercial que se convierte en un bien relacionado con la comodidad y el bienestar:

“Michael Heizer: [...] habitualmente, el arte se convierte en una comodidad más. Una de las implicaciones del Earth art podría ser la eliminación del estatus de comodidad de una obra de arte para permitir una vuelta a la idea del arte como...

P: ¿El arte como actividad?

MH: No, si consideras que el arte es una actividad que se convierte en algo recreativo. Me imagino que me gustaría ver que el arte se convirtiera en algo más parecido a una religión.

P: ¿En qué sentido?

MH: En el sentido de que dejaría de tener una función utilitaria.[...]”¹⁵⁰



Christo y Jeanne Claude.
Surrounded Islands. 1980-83.
Biscayne Bay, Miami.
Florida.

Frente a esta monumentalidad, el Land Art europeo traslada estas intervenciones a una discreta reflexión, acompañada de acciones a escala reducida en las que se ponen de relieve las ideas acerca del arte-espacio-naturaleza:

¹⁵⁰ DIALOGO DEL CAPITULO "DISCUSSIONS WITH HEIZER, OPPENHEIM, SMITHSON", DEL LIBRO ROBERT SMITHSON: THE COLLECTED WRITINGS, ED. UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS, LOS ANGELES, 1996. INCLUIDO POR RAQUEJO. T., LAND ART, ED. NEREA, SAN SEBASTIAN, 1998, PÁG. 108.

“... el Land Art europeo privilegia el proceso de integración y de simbiosis del artista y su actitud vital sobre/en la naturaleza con una significación más amplia de la que se refiere estrictamente a cuestiones como soportes y materiales.”¹⁵¹

Los hechos artísticos que llevan a cabo los artistas del Land art, se basan en intervenciones “escultóricas” en espacios naturales más o menos remotos, alejados de las ciudades, y en muchos casos en lugares ignotos, conocidos por ellos en el momento de la intervención, de la mayor parte de las acciones que realizaron estos artistas sólo se conservan fotografías puesto que estas obras están sometidas a las inclemencias del tiempo, y a la propia naturaleza que las transforma y cambia un poco aleatoriamente, a merced de su propio ritmo, en muchas ocasiones la actitud de respeto del artista le lleva a dejar tras su paso todo como lo encontró. Existe en esta actitud hacia la naturaleza un cierto sentido ritual, un reconocimiento de que la mera presencia del hombre en un lugar le proporciona un carácter que lo vincula con la obra de manera directa y “espontánea”.

Es en este sentido en el que cobra importancia la huella. La huella implica que el hombre ha estado allí. El paisaje *es* por la presencia del hombre:

“Mal puede hablarse de paisaje donde no hay una vista y un gusto que puedan estimarlo; el paisaje es escultura que se agrega a la naturaleza; fuera de la cultura se esfuma.”¹⁵²

Esto fue entendido perfectamente por los artistas de los jardines Zen japoneses; los cuales crean espacios de contemplación acordes con la naturaleza que se les presenta; traen la naturaleza a sus ambientes convirtiéndola en paisaje. Por tanto, la actitud vital frente a la naturaleza y el arte que ostentan los artistas europeos actuales se aplica a planteamientos paralelos a concepciones de la estética oriental más tradicional y primigenia.

¹⁵¹ GUASCH. A. M., *EL ARTE ÚLTIMO DEL SIGLO XX. DEL POSMINIMALISMO A LO MULTICULTURAL*, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 2000, PÁG. 73.

¹⁵² V.V.A.A., *EL PAISAJE (ACTAS)*, ED. LA VAL DE ONSERA, HUESCA, 1997. PÁG. 80. MANUEL GARCÍA GUATAS, “PAISAJE, TRADICIÓN Y MEMORIA”, CIT. GESUALDO BUFALINO: PAISAJE DE LA ISLA, EN EL SUPLEMENTO SEMANAL DE “DIARIO 16”, 11-XI-1989.

Por otro lado, la importancia que adquiere el espectador en la obra del Land art, tiene una significativa relación con el sentido que tiene la obra de arte en la estética china y muy especialmente en la japonesa. El espectador tiene una función activa-especulativa en el Land art. La obra de arte oriental cumple una función de ayuda a la reflexión, y el espectador también está activo frente a la obra.

Teorías como la de la antifirma que introduce Robert Morris delimitan los nuevos derroteros de la escultura. Para él la escultura al transgredir el espacio cerrado y acotado de la obra tradicional, acelera la disolución de la forma de tal manera que ésta se convierte en fugaz e indeterminada, a la manera de la naturaleza. La indeterminación de la obra es sustento de concepciones que corrompen los fines del arte tal y cómo es entendido por pensamientos acordes a la visión del arte como medio de comprensión de la naturaleza. Este concepto *supone el fin del arte como representación*, sin embargo abre otros caminos en torno al “ritual”, en torno a la “presencia”.



Richard. Long. *Círculo en África*. 1978.

Los espacios tradicionales del taller, museos y galerías ya no son válidos, ni para el trabajo del artista ni para la exposición de la obra, por el tipo de

materiales y el tamaño de las obras. Se utilizaban tierra, troncos, piedras,... Como consecuencia de esta nueva necesidad se comienza por obviar el espacio del taller y se sale al paisaje, a la naturaleza para desarrollar la labor escultórica, siendo utilizada como soporte, que es alterado para producir una acción de índole artístico.

Al incorporar a la obra materiales naturales sin mediar procesos depurativos de los mismos, es decir, que se utilizan tal cual la naturaleza los da, la obra de arte incorpora otra cualidad propia de las tradiciones orientales, ésta hace referencia a la utilización de los conceptos tradicionales japoneses de “Sabi”, “Wabi”, y “Shibusa”, de los cuales ya se introdujeron algunos aspectos en capítulos precedentes.

Estos conceptos expresan respectivamente: la soledad de la naturaleza [expresado en los jardines Zen], la pobreza, la simplicidad o despojar de lo accesorio a la obra, [este concepto entra en aparente contradicción con la tendencia japonesa a la decoración], y por último el concepto de lo imperfecto, lo inacabado.

Por tanto, la obra de arte europea, sobretodo, incorpora elementos particulares de concepciones orientales para dar una lógica estructural a la obra conceptual que realiza vinculada con la naturaleza.

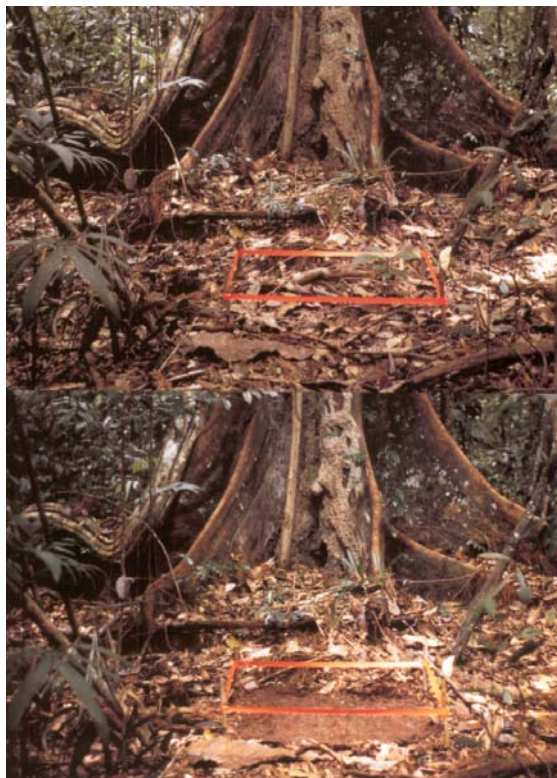
Richard Long, una de las figuras del Land Art europeo, mantiene una relación intimista con la naturaleza, en la relación que sostiene con la naturaleza utiliza su propia medida, sus intervenciones no pretenden herir la naturaleza, sino que ésta participe en la obra. Plantea sus intervenciones en la naturaleza como paseos en los que deja la huella de su paso, la pisada poética. Como un ermitaño se adentra en la naturaleza para luego mostrárnosla íntimamente cargada de símbolos y significados. Esta actitud es sin embargo individual, otros artistas del Land art utilizan la naturaleza para hacer una crítica social, y en algunos casos política, Hans Haacke (Colonia 1936) trabaja -después de haber estado interesado en los fluidos en todas sus formas (líquido, gaseoso) y estados- sobre la naturaleza teniendo

presente la capacidad del paisaje de moldearse a sí mismo, es decir lo utiliza como factor activo del transcurso de la creación, de esta forma su obra tiene la consideración de ecológica.



Robert Smithson. *Spiral Jetty*. 1970.

En su relación con la naturaleza Richard Long establece un ritual sereno, es como si los momentos que pasa en la naturaleza al vivirlos con esa idea de eternizarlos a través de fotografías, al dejar su huella, los convirtiera en momentos únicos, simbólicos, con significado.



Mark Dion.
A meter of Jungle. 1992.

Artistas ya del siglo XXI retoman el interés por el tema arte-naturaleza, dotándole de inéditos sentidos, estos son: Edouard Francois - “Tower Flowers”, Aryk Levy - “A different Garden”, Ursula Kurz - “Jardín qui roule...1995”...., y que durante el mes de Octubre de 2002 expusieron trabajos y proyectos relacionados con estos parámetros arte-naturaleza en el Centre Pompidou de París.

Estos artistas trasladan la naturaleza a la vida diaria y cotidiana envolviendo sus obras con trozos manipulados de vida natural, en forma de jardineras que envuelven las fachadas de los edificios con hoja, hierba y flores. De esta manera el material de la escultura es la propia naturaleza. No intervienen sobre espacios naturales como hacían los artistas primeros del Land art, sino que traen la naturaleza al hábitat urbano trasformándola para ponerla al servicio del arte. En cierto sentido, estas obras remiten a planteamientos

que recuerdan los jardines colgantes de Babilonia; con este entendimiento se han creado, también, diversos proyectos de ciudades- jardín.

Esta necesidad de intervenir en la naturaleza, o de trasladarla a los hábitat urbanos, no deja de ser una llamada de atención, crítica acerca del papel del hombre actual, en el recrudecimiento de la vida en la Tierra a consecuencia del cambio climático. Esta reflexión alcanza también a los artistas orientales actuales, ya que en sus obras todas estas reflexiones están en plena actualidad.

“El arte no trata de dominar a la naturaleza para ponerla al servicio de un fin distinto de ella misma, sino de captarla en su vida propia, como una vía para llegar a la comunión con todas las cosas en el tao o principio cósmico del ser y del no-ser”.¹⁵³

La intervención sobre la naturaleza también es una constante en el arte chino de la actualidad; el artista Cai Guo-Qiang, pertenece a esa clase de artistas que enlaza la tradición ancestral de su cultura con las nuevas manifestaciones artísticas. En algunas de sus intervenciones realiza estructuras pirotécnicas sobre espacios urbanos o naturales, que hace arder provocando explosiones fugaces que distorsionan por un momento el espacio, o dejan su huella sobre el lienzo.

Estas manifestaciones simbolizan la fugacidad de la vida, y enlazan con el pensamiento chino del fluir con la naturaleza, pero también con el arte de la caligrafía china, ya que el trazo de la pólvora sobre el lienzo al quemarse deja unos dibujos que revelan inmediatez, resonancia y la armonía que el artista ha buscado al colocar las cargas explosivas. Por otro lado, este artista crea formas escultóricas simbólicas que luego hará explotar de igual manera, de estas intervenciones sólo queda la fotografía del evento, y todo el proyecto previo realizado por el artista. De esta manera, se relaciona con el arte occidental del Land art, ya que estas intervenciones realizadas al aire libre y con medios semejantes a los que utiliza Christo, se basan en los mismos principios, sin embargo, les separa una diferente estética. Este

¹⁵³ BOZAL. V., *HISTORIA DEL ARTE, TOMO II*, ED. CARROGIO, BARCELONA, 1983, PÁG. 323.

artista da importancia a la belleza, armonía y proporciones de las intervenciones que realiza.

8.2. La materia.

Las representaciones artísticas del último siglo se caracterizan por la innovación en relación a los materiales que se usan en la escultura. Con la introducción del hierro, los plásticos, las resinas, el cemento, la tierra, las telas, el fieltro, los desechos, los materiales naturales como las hojas, etc, los recursos de los artistas se expanden y la variedad de posibilidades es infinita. Algunos de estos materiales reflejan profundamente el interés por lo natural, lo orgánico, y son manipulados con una gran sensibilidad.

La negación de los principios de la escultura clásica es el punto de partida de la escultura contemporánea. Afectada por ello, la escultura utiliza el discurso matérico no sólo desde el punto de vista de la reivindicación, sino que es a la vez una negación de los materiales clásicos. El rechazo a los materiales clásicos supone, también, un cambio en el empleo y manipulación. El uso de arcillas y escayolas como materiales definitivos, la utilización de plásticos (resinas) en esculturas públicas (Claes Oldenburg), el uso de materiales de desecho o reciclados (arte Póvera), son significativos de esta negación de lo clásico para afirmar y asentar las bases del cambio.



Andy Goldsworthy. *Ice piece*. 1987

Robert Morris, con sus obras en fieltro, así como con sus trabajos sobre la naturaleza es ejemplo y exponente del rumbo de la materialidad en la escultura, reivindicando el papel de un material de la industria textil, transfigurándolo en instrumento escultórico de gran significación; o de cómo un elemento textil, desmayado, puede ser obra escultórica adecuada a la necesidad de redefinir los contornos poniendo en entredicho la propia significación de la obra escultórica y su representación.

La negación de lo clásico y tradicional, trae consigo un importante rechazo a los materiales nobles, preciosos por su rareza, los cuales eran utilizados porque con sus cualidades aseguraban la perdurabilidad de la obra, la escultura moderna se afana por desacreditar la idea de eternidad de la obra, con ella se entra en el mundo de lo temporal como cualidad material de la obra; desde este sentido se entra de lleno en el pensamiento oriental acerca del cambio y del devenir: resulta curioso que el gran número de incendios y desastres naturales que originaron la destrucción de los templos y castillos, chinos y japoneses, no cambiará la tradición de construirlos en materiales efímeros. Esta idea se acerca al hecho cierto, de que no hay nada que se encuentre en un lugar predominante durante largo tiempo; por eso es lógica la idea del estar aquí y ahora valorando el momento presente.

“La implicación es que el universo es un vasto organismo en el que, ora un componente, ora otro, toma el liderazgo.”¹⁵⁴



Meg Webster. *Cama doble para dormir* (Double bed for dreaming). 1988.

¹⁵⁴ RACIONERO. L., *ORIENTE Y OCCIDENTE*, Ed. ANAGRAMA, BARCELONA, 1993, PÁG. 123.

El descrédito de los materiales tradicionales se debe, por tanto a un afán de modernidad, condicionado por un sentido de deshumanización del arte que se corresponde con él mismo, tal y como lo definió Ortega y Gasset, que implica que el artista, que ve la realidad desde un punto de vista más objetivo, por su lejanía sentimental con la realidad, traduzca esa realidad a las formas significantes más adecuadas a los valores formales contemporáneos, y por esto a los materiales de una nueva época. Por otro lado, la necesidad de rapidez, la premura con la que el artista se ve obligado a trabajar hace de la manipulación de estos materiales objeto necesario para el desarrollo de una labor escultórica rica. Sin embargo, no hay que olvidar que junto a todas estas premisas el arte moderno en su negación del arte anterior, y en muchos casos, con espíritu irónico hacia sí mismo, lo que hace, no es más que reivindicar el arte por encima del material.

“Nunca demuestra el arte mejor su mágico don como en esta burla de sí mismo. Porque al hacer el ademán de aniquilarse a sí propio sigue siendo arte, y por una maravillosa dialéctica, su negación es su conservación y triunfo.”¹⁵⁵

Un controvertido elemento que forma parte ya, de los materiales de la escultura y que toma cuerpo inicialmente en la corriente artística del Minimal art, es el pensamiento. La idea es muchas veces lo único que hay de la obra de arte que se presenta por un artista, o en muchos casos como en algunas acciones artísticas del *land art*, lo que queda de la acción escultórica es la fotografía, el recuerdo.

El impulso de muchos artistas, por luchar, para buscar una nueva definición de la escultura en el que ésta ya no esté definida por el contorno, sino que estos se difuminen en aras de una mayor libertad creativa y representativa, es una cualidad que tienen en común los artistas englobados en el *arte Póvera*; sin embargo como se ha visto con anterioridad esta característica es también compartida por artistas del *antiforma* y en definitiva, es una particularidad de los artistas del siglo XX.

¹⁵⁵ ORTEGA Y GASSET, J., LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE, ED. ALIANZA, MADRID, 1993, PÁG. 49.



Richard Fleischner.
Sod maze. 1973.

Estos artistas no consideran la obra de arte como un mero objeto valioso, sino que superan este concepto clásico de la obra en aras de un estatus de mayor trascendencia, paulatinamente equivalente al arte prehistórico. No obstante, esta particularidad es ciertamente contradictoria y ambigua puesto que ellos mismos, entran a formar parte del mercado del arte en igualdad con artistas coetáneos, como los pop, que sí venden sus obras.

El póvera se enmarca temporalmente en la segunda mitad de los años 50 en los Estados Unidos, en una década convulsa, llena de tensiones que desembocarían en la cultura hippie, y simultánea a la cultura de la “beat generation” de Jack Kerouac.

Es un arte extremista, asociado a valores marginales y pobres que conllevan según los teóricos del movimiento un alto grado de creatividad y espontaneidad, con una recuperación de la ilusión, la inspiración, la energía

y el placer. Se presenta como lo contrario a la deshumanización que estaba viviendo el arte.

La razón que hace que en este estudio se dé una gran importancia a este movimiento es el discurso material. Los materiales que se utilizaron fueron materiales de la naturaleza que eran unas veces descontextualizados al incluirlos en la obra, y en los que otras veces lo que había era un interés por subrayar el contenido político que esta acción significaba: como poner en evidencia la cultura del derroche.

Otros conceptos asumidos por el arte póvera aunque no exclusivos fueron el de la presencia física de la obra; son obras que invaden el espacio visual, por la propia presencia del material, el cual no pasa desapercibido y porque trasladan el medio natural, su anécdota, a la galería, o al taller. El material pasa a ser sujeto activo en la cotidianidad, en vez de sujeto pasivo de nuestra indiferencia.

La naturaleza le interesa al artista póvera en todos sus procesos, y en el de todas sus especies, desde el desarrollo de las plantas, hasta la actividad de las ardillas, pero les interesan tanto en sus evoluciones digamos externas como en las internas, reacciones químicas, estructuras biológicas...

Algunos pensamientos asumidos a su vez por los artistas póvera les ponen en contacto con el pensamiento de Artaud, el psicoanálisis de Jung y las filosofías orientales. Abogan por un arte condicionado por el presente, la contingencia, lo ahistórico y los acaecimientos en tanto que rechazan el arte complejo, rico, ligado a las posibilidades instrumentales y expositivas aportadas por el régimen político de turno:

“Se siente atraído por las posibilidades físicas, químicas y biológicas de los nuevos elementos que a partir de ahora _en un momento pre o protoecológico no cabe olvidar_ han de pasar a formar parte del mundo del arte: animales, vegetales y minerales”.¹⁵⁶

¹⁵⁶ GUASCH. A. M., *EL ARTE ÚLTIMO DEL S. XX. DEL POSMINIMALISMO A LO MUTICULTURAL*, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 2003, PÁG. 130.

Trabajaré sobre las cosas del mundo, desarrollará hechos mágicos, descubrirá las raíces de los acontecimientos partiendo de materiales, y principios de la naturaleza como el fuego, gravedad, altura, desarrollo... Establecerán lo que se ha llamado el discurso poético de los materiales. Los materiales más insospechados para la escultura como son las placas de hielo de Andy Goldsworthy, transmiten una significación a la obra que va más allá del propio material e instala el discurso en el tema de lo efímero y en el ritual.



Andy Goldsworthy, *Ice piece*. 1987.

En lo que se refiere a los conceptos orientales que, de alguna manera, respaldan el discurso conceptual del arte póvera, éste se queda en la superficie, no desentraña sus misterios que son ciertamente profundos.

La gran aceptación que en Occidente ha tenido el Zen, está justificada por la cualidad de la simetría en cuanto a la razones estilísticas, y a la discontinuidad en cuanto a los conceptos más profundos del pensamiento.

“Hay en el Zen una actitud fundamentalmente antiintelectual, de elemental y decidida aceptación de la vida en su inmediatez, sin tratar de sobreponerle explicaciones que la harían rígida y la aniquilarían impidiéndonos aprehenderla en su libre fluir, en su positiva discontinuidad.”¹⁵⁷

¹⁵⁷ ECO, U., *OBRA ABIERTA*, ED. ARIEL, BARCELONA, 1984, PÁG. 253.

8.3. El discurso conceptual.

Con este título, se hace referencia a aquello que está en el interior de la imagen, aquello que la determina y que por tanto es la razón de ser de la escultura tal y como es entendida tradicionalmente. Lo que caracteriza a la escultura por encima de otras artes es su “presencia física”, dando nombre a menudo al lugar concreto en que se recoge, anclando la mente y fijando los ojos en ella.

La escultura se presenta ocupando un espacio, y muestra una “presencia” como la de los acontecimientos de la naturaleza; el objeto escultórico se impone porque incomoda el espacio vital o acompaña el espacio visual, el escultor juega con esa fuerza para hacer reflexionar al espectador, para contrariar, para asombrar, la escultura tiene el privilegio de la “presencia” que el artista no debe obviar. Esta presencia además dota de significado a la obra, pero, no obstante, la condición de la escultura es la trascendencia, y en este marco es en el que se mueve la escultura actual.

La escultura actual niega para reafirmar, la materialidad de la obra escultórica, niega la masa y niega el volumen; introduciendo un nuevo material en la escultura, la luz, el artista se convierte en un creador de espacios, y de volúmenes lumínicos, de espacios visuales. Con esto se reafirma la necesidad de la presencia física de la escultura porque aunque a la escultura le quitemos su cualidad táctil, con este juego de volúmenes y masas lumínicas seguimos sintiendo la cualidad presencial de la obra, y su trascendencia se hace incluso más evidente puesto que embarga al espectador en una experiencia en la que ya no sólo ve, sino que además siente físicamente.

La ausencia de materialidad de la obra de arte escultórica es la posición más extrema de un problema a resolver que atañe a toda la escultura moderna. Esta ausencia de materialidad se introduce en conceptos como el del vacío encuadrándose conceptualmente en el mundo oriental.



Kazuo Shiraga.
Challenging Mud. 1955.

Pero, la pérdida de la masa escultórica en donde más importancia tiene para la investigación que se lleva a cabo es en las consecuencias que las esculturas o “los actos escultóricos” de un determinado grupo de artistas han tenido para la escultura actual.

La modernidad en la escultura actual brinda, como consecuencia, la pérdida de la masa; esculturas en las que las huellas de un hombre sobre el suelo son presentadas como escultura (Richard Long), o como la huella de un “Bulldozer” sobre el desierto (Walter de Maria- Las Vegas piece).

El escultor, va dejando huellas de su paso, no siempre amables, simbolizando con ellas la ausencia, el vacío, simboliza la soledad y angustia en el mundo occidental, pero en el mundo oriental el concepto del vacío es intrínseco al concepto de lleno. Desde otro punto de vista la huella establece un ritual con el espectador porque le indica que no está solo en este espacio, que antes hubo personas y le invita a seguir los pasos, a volver

a andar el camino. A destacar la importancia de la huella como temática de la escultura moderna.

Qué contrario a la mentalidad japonesa, en los jardines Zen las huellas del rastrillo simbolizan los movimientos de las olas del mar, en los que la huella humana brilla por su ausencia interponiendo un espacio inmenso entre el hombre y el paisaje.



Walter de Maria. *The Lightning Field*. 1977.

La temática de la escultura contemporánea se ha trasmutado en el sentido antes introducido de la discontinuidad:

“La discontinuidad es, en las ciencias como en las relaciones corrientes, la categoría de nuestro tiempo: la cultura occidental moderna ha destruido definitivamente los conceptos clásicos de continuidad, de ley universal, de relación causal, de previsibilidad

de los fenómenos; en resumidas cuentas, ha renunciado a elaborar fórmulas generales que pretendan definir el complejo del mundo en términos simples y definitivos. En el lenguaje contemporáneo han hecho aparición nuevas categorías: ambigüedad, inseguridad, posibilidad, probabilidad.”¹⁵⁸

En definitiva, el contenido de la escultura contemporánea evolucionó hacia discursos conceptuales intrínsecos al pensamiento de la discontinuidad y la asimetría, al pensamiento oriental.

Algunos autores, argumentan acerca de que la historia del hombre progresa entre momentos en los que se potencian discursos racionalistas y otros en los que la tendencia es idealista:

“La propia orientación del avance del hombre en la Tierra, la propia evolución o involución de la sociedad, se basa en un conflicto constante —unas veces dialécticamente positivo otras dialécticamente negativo— entre simetría y asimetría.”¹⁵⁹

Siguiendo esta dialéctica, la actitud artística actual habría ido encaminándose hacia una : estética de lo asimétrico.

¹⁵⁸ ECO, U., *OBRA ABIERTA*, ED. ARIEL, BARCELONA, 1984, PÁG. 253.

¹⁵⁹ DORFLES, G., *ELOGIO DE LA INARMONÍA*, ED. LUMEN, BARCELONA, 1989, PÁG. 58.

8.3.1. Estética de lo asimétrico

El concepto de asimetría justifica uno de los condicionantes temáticos de la estética actual, la inarmonía. En su acercamiento a la estética oriental el mundo escultórico occidental ha optado por aplicar de una manera natural los principios artísticos orientales:

“El interés actual por lo asimétrico – de que encontramos tan evidentes reflejos en el dominio artístico, pero también en todo el pensamiento creativo- está siempre orientado, sin embargo, a una consecución futura, remota y difícilmente concebible, de la simetría absoluta. El hombre tiende a conquistar la simetría mediante lo asimétrico, pero una simetría que no es ni de hoy ni de nunca, porque es la simetría de la quietud absoluta, de la ausencia de cualquier dinámica, de cualquier impulso creativo, del vacío, de la nada, de la perfección absoluta que “no es de este mundo”. Y entonces nos encontramos inmediatamente ante una de las máximas fundamentales del Zen, (y, en general, del pensamiento filosófico extremo-oriental de inspiración budista): lo asimétrico constituye, precisamente, la tendencia del hombre hacia algo que no puede alcanzar porque sólo la divinidad puede ser partícipe de ello. Como resume eficazmente Okakura Kakuzo: “Desde que el Zen pasó a ser modelo de pensar predominante, el arte de extremo oriente evitó deliberadamente la simetría, porque en ella veía no sólo la idea de totalidad, sino también la de repetición.”¹⁶⁰

Esta opción ha sido adoptada como medida necesaria frente a la angustia vital que el frío minimalismo ha brindado al hombre. En él, la tendencia abstracta, la depuración llega a los límites de lo inhumano, esta frialdad determina la búsqueda de una salida lógica, la estética de lo asimétrico, lo inarmónico está en ese camino. En párrafos posteriores, Gillo Dorfles alude a la necesidad del hombre de presenciar los elementos, que tradicionalmente han sido entendidos como misteriosos, del cosmos, que en definitiva son los que de alguna manera reafirman la vida, en sus propias palabras:

“Lo que se trasluce de todas esas leyendas antiguas y del estudio científicamente realizado de ellas es la presencia, en la actitud del hombre frente al mundo y al cosmos, frente a los aspectos misteriosos de la naturaleza y de la creación, de una sutil angustia por la revelación de un elemento extraño en todas sus experiencias: un elemento

¹⁶⁰ DORFLES, G., ELOGIO DE LA INARMONÍA, ED. LUMEN, BARCELONA, 1989, PÁG. 64.

especular y antagonista que, en toda representación del ordenamiento simétrico, lo elude y lo infringe y, casi diabólicamente, niega su existencia y su validez.”¹⁶¹

En el mundo artístico oriental, desde el pensamiento Zen, cualquier creación escultórica tiene un matiz de desproporción; la razón de esta característica es que lo perfectamente asimétrico no es humano, es divino para la estética oriental, y bajo este punto de vista, al artista se le hace necesario, someter la obra a un proceso en el que ésta ya se concibe bajo unos parámetros de asimetría, irregularidad, e imperfección.

Hasta el pensamiento Zen como se ha comentado, no había surgido una tendencia tan clara hacia el carácter asimétrico en la obra artística, si bien es cierto, que las obras pictóricas estaban descentradas, y que existían unos espacios vacíos que acentuaban el carácter asimétrico, esto respondía más a el pensamiento artístico y a su simbología. El Budismo, y el Confucianismo no eran pensamientos opuestos a la expresión de la simetría, los broncees antiguos de China, o las figuras religiosas de la dinastía Tang, o de la época de Nara, no son opuestas a esta expresión, e incluso se percibe en ellas una búsqueda premeditada de simetría; es el Taoísmo en China y el Zen en Japón los pensamientos y disciplinas que fomentan una búsqueda consciente de lo asimétrico, como clara referencia a la naturaleza.

Con claridad se percibe que la estética oriental sugiere motivos y temas a los artistas occidentales. El concepto de lo asimétrico está tan arraigado en China y Japón, que las manifestaciones artísticas que ofrecen a Occidente, resultan atractivas por que resuelven problemas a los que los artistas occidentales se han enfrentado en este siglo pasado y en el actual. Sin embargo, las manifestaciones artísticas actuales no se encuentran frente a una dicotomía entre asimétrico y simétrico, sino que se establece una dialéctica.

¹⁶¹ DORFLES, G., *ELOGIO DE LA INARMONÍA*, ED. LUMEN, BARCELONA, 1989, PÁG. 68.



Patricia Johanson. *Fair Park Lagoon*. 1981-86.

La dialéctica entre lo asimétrico, desproporcionado e inarmónico y lo simétrico, armónico y proporcionado, está produciendo obras de tendencia subjetivista, imaginarias, atractivas y que no obstante no dejan de ser estructuralistas y formales.

Junto con estas cualidades del arte actual, se encuentra una disposición más y es la tendencia de recuperar, o cuando menos valorar, las tradiciones artísticas propias o ajenas, y que intenta con ello trasladar una forma de hacer acorde con la naturaleza y con un principio vital que envuelve la vida en torno a la naturaleza, las tradiciones artísticas ligadas a la naturaleza.

“Lo asimétrico y lo atonal (principios en que se han basado también tantas manifestaciones artísticas de extremo oriente), [...], se consideran positivos y vitalizadores para el arte de Occidente. Pero otros fenómenos que no deben subvalorarse son: la recuperación de lo artesanal, lo “hecho a mano”, lo decorativo, lo extemporáneo.”¹⁶²

¹⁶² DORFLES, G., *ELOGIO DE LA INARMONÍA*, ED. LUMEN, BARCELONA, 1989, PÁG. 109.

En la pintura se había llevado a cabo una remodelación de la temática cuando los pintores impresionistas comenzaron a fijarse nuevos objetivos estéticos en su obra. En el caso de los realistas se propusieron expresar la verdad sin restricciones; según W. Hoffmann los principios de los realistas son compartidos en un primer momento por los impresionistas *“tienen que expresar la verdad sin restricciones”, “debe ser contemporáneo”*, tienen que tocar temas actuales, cotidianos; este mismo planteamiento es el que se hace Rodin, reflejándolo en toda su obra y con él, perturbando al público de su época.

Los acontecimientos que vive Europa y Estados Unidos en los primeros años del siglo XX llevan el interés del artista hacia nuevas propuestas temáticas.

La angustia vital producida por las grandes guerras y sus consecuencias posteriores, se precipitan sobre la sensibilidad del artista y del profano agotando la inocencia y amabilidad de sus obras ligadas todavía al objeto; el artista desde entonces utiliza la obra como arma arrojadiza, como crítica mordaz de los acontecimientos que le toca vivir. Para afrontar con éxito y ciertas garantías este camino, el escultor contó con la estimable experiencia de los artistas orientales chinos, coreanos y sobretudo japoneses que fueron llegando a Europa y Estados Unidos a lo largo del siglo XX, y que transmitieron su forma de entender la vida, su pensamiento y su estética. El poso cultural que ha ido descansando en los cimientos de una sociedad con ganas de cambios se vio influenciado por este pensamiento oriental, en consonancia con las direcciones de la estética en gestación.

La recuperación de los valores tradicionales de una estética ligada a la naturaleza enmarca algunos aspectos de trayectorias artísticas como la de Louise Bourgeois.

Esta artista (Louise Bourgeois nacida en París en 1911), no abandona el objeto, pero lo trata de una manera muy especial; su forma de trabajo está ligada de manera importante a las visiones de su pasado, con cierta

influencia de los surrealistas, comienza su labor escultórica con obras que son metáforas de carácter autobiográfico; en su obra se percibe una identificación entre lo que quiere representar y ella misma, por ejemplo, su obra *Femme Maison* (Mujer-Casa 1945-47) en la que el contenido de la obra es una extensión de su propia visión del mundo, y en la que por su simbología nos remite a obras tradicionales que llevan en ellas impresas todo el pensamiento de la cultura que las creó. Más adelante, en su recorrido artístico, esta artista nos volverá a remitir al arte tradicional con el simbolismo sexual que está imbuido en obras como *Double negative* (1963).

La temática de su obra hace que a esta artista se la pueda considerar como interlocutora de la Mujer y de sus intereses, la fertilidad, lo emergente, lo voluptuoso, el culto a las imágenes de diosas-madre. Las insinuaciones acerca del cuerpo femenino y del masculino, las referencias sexuales que se colocan tenazmente en el “filo de la represión”, así como su obra escultórica en constante dialogo entre lo determinado y lo indeterminado hacen de esta artista una gran exponente de la subjetividad en la abstracción moderna y de una cualidad de frescura, que crea una simbología inédita.

Hay una cierta equivalencia entre la estética de la obra oriental y la obra de esta artista, en el sentido de que el artista oriental y el artista tradicional “*es*” lo que crea de la misma manera que Louise Bourgeois “*es*” casa o “*es / siente*” esa forma informe que simboliza la voluptuosidad, o la maternidad. Su obra *Columnata* (1968), remite a formas naturales prendidas de los campos de basalto (Lanzarote) o “*Something like that*”, como también a penes enhiestos, o a grutas mistericas, lo que es cierto es que nos dirige hacia simbologías primarias, originarias, desgranando las raíces de la propia tradición cultural occidental.

Al igual que piensa Worringer, se conviene, que la obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo equivalente. Esta suposición implica que las leyes específicas del arte no tienen que ver con la estética de lo “bello natural”, entendiendo por bello natural las cosas bellas

de la naturaleza. Las condiciones en las que la representación de un mundo natural se convierte en obra de arte.

El Romanticismo anticipa ciertos aspectos de la estética vigente actualmente. Como entonces la libertad creativa motivada por pasiones incontroladas determina el contenido temático de algunas obras, esa subjetividad extrema se transforma en la actualidad en una expresividad y sensibilidad más contenida y teñida de racionalidad.



James Turrell. *Roden crater*. 1977, hasta el presente.

Con anterioridad, en el capítulo que hacía referencia a la representación en la estética moderna, al valorar la obra de arte, artísticamente, se parte no ya de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del individuo que lo observa y en algunos casos, el público se ve inmerso en el mundo creativo del autor, el cual, con muy pocas referencias sobre su discurso teórico, hace al espectador sumergirse en su arte; bajo el amparo de algunos aspectos de la teoría de la proyección sentimental o *Einfühlung*, de la que da cuenta Theodor Lipps en el s. XIX, Worringer considera que hay aspectos

de la estética moderna del hombre que no pueden ser explicados por la teoría de la proyección sentimental, y que hay que verlos bajo la forma de un afán de abstracción. Que el afán de proyección sentimental se satisface con la belleza de lo orgánico, y que el afán de abstracción halla belleza en lo inorgánico y negador de vida.

Autores contemporáneos, como es Nikos Stangos las denomina actitudes “racionales” e “irracionales”; unidas en frente común contra la tradición:

“La experimentación se convirtió en método de trabajo tanto para la tendencia “racional” como para la tendencia “irracional” del arte moderno. Y es importante apuntar que estas dos actitudes aparentemente irreconciliables, la “racional” y la “irracional”, estaban unidas en frente común, inspirado y a la vez motivado por sus fuertes pasiones contra la tradición y el autoritarismo.”¹⁶³

Algunos autores que han aplicado superficialmente las filosofías orientales han sido influenciados por los conceptos de imperfección y el vacío, que subyacen en estas disciplinas. El pensamiento oriental y en concreto el Zen tienen una actitud antintelectual, de elemental aceptación de la vida en su inmediatez, que no es negación de vida, sino que enseñan a vivir de otra manera; tomando la naturaleza tal como es, sin intentar cambiarla, con una actitud de humildad hacia ella y el resto de seres vivos; no tratan de explicar la vida sino simplemente tratan de vivir sin ser apresados por el ego. La dialéctica sobre el vacío se realiza mediante mecanismos de representación que al ser traducidos al idioma visual occidental provocan la apariencia de ausencia de vida, de pasiones y sentimientos.

Cualquier objeto exige del espectador una actividad perceptiva, ante el objeto podemos decir si o no a la exigencia de percibirlo, esta decisión dependerá de nuestra actividad interior, de las inclinaciones interiores de cada uno, y fundamentalmente del poso cultural y educativo en el que se ha criado cada uno,

¹⁶³ STANGOS. N., *CONCEPTOS DE ARTE MODERNO*, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 1986, PÁG. 10.

“Siempre necesitamos la autoactividad. Esta es incluso una necesidad fundamental de nuestro ser. Pero la autoactividad que me pide un objeto sensible, puede estar constituida de tal manera que precisamente por esta constitución suya no me sea posible realizarla sin conflictos, sin antagonismo interno”.¹⁶⁴

Cada pueblo percibe la realidad limitado por los condicionantes culturales, pero sobre todo por las creencias que establecen la idiosincrasia particular de las distintas culturas. Problemas con los que el artista europeo y occidental no se había enfrentado marcan sin embargo la diferencia más importante con otras culturas en las que por sus peculiaridades en materia de creencias estos problemas ya se habían planteado, por ejemplo el vacío, la cuestión del pedestal, la ausencia de materialidad. Estas cuestiones que ahora forman parte del bagaje intelectual del artista, han sido resueltas formalmente por otros pueblos de maneras muy variadas.

“La conclusión de lo que estoy diciendo me parece ser sobre todo la siguiente: muchas de nuestras actitudes, así como de nuestros gustos, están relacionados con razones no sólo ambientales, educativas, de comportamiento, sino acaso también genéticas y fisiológicas, lo que puede explicar en parte tanto las preferencias individuales por una lengua y una sonoridad determinadas como la incompreensión o el rechazo de ellas.”¹⁶⁵

Al igual que las creencias determinan la temática, esta determinará también el formato de la obra. A principios del siglo XX, el cambio en la temática implica un cambio en el formato de la obra, se hace más cercano al hombre, comienza a vivirla de una manera más íntima. Comienza la visión de la escultura como bien coleccionable, se puede colocar en cualquier lugar. De ahí surge una ligera mimesis con la pintura.

La problemática de la escultura moderna pone de manifiesto una problemática aún más relevante, una crisis interna del hombre, de la humanidad.

“La crisis que conmueve hoy a la humanidad no procede del exterior. Antes bien, diría yo que la morada en que vivimos no se ve amenazada por una tromba que aparece en el

¹⁶⁴ WORRINGER. W., *ABSTRACCIÓN Y NATURALEZA*, FONDO DE CULTURA ECONOMICA, MÉXICO, 1953 . PÁG. 20.

¹⁶⁵ DORFLES, G., *ELOGIO DE LA INARMONÍA*, ED. LUMEN, BARCELONA, 1989, PÁG. 44.

horizonte, sino que está amenazada por sus propios ocupantes – los hombres, rivales en la carrera del lucro- que se disputan los muebles, que arrancan los cielos rasos, las tablas de los pisos, que socavan los pilares y tienden así a derrumbarla.”¹⁶⁶

En la escultura moderna se utiliza como temática inusual el proyecto del paisaje, introducido con un afán, un tanto lúdico, por Isamo Noguchi, pero del que no obstante, también había surgido un gran interés en la obra de Brancusi, el cual diseñó un parque en el que reunía sus esculturas

Para Javier Maderuelo es sorprendente que se haya pretendido para la escultura un género tan pictórico como el del paisaje, y si, es cierto que puede chocar puesto que el paisaje es un género que en occidente ha sido terreno casi “*exclusivo*” de la pintura. El escultor occidental ha representado el paisaje como algo secundario a la obra; como fondo en las representaciones escultóricas en relieve, como soporte en las esculturas de bulto redondo, es decir como apoyo de la figura, pero nunca con entidad propia. Lo realmente fascinante del paisaje como tema en los artistas “modernos”, es que tratan el paisaje desde otro ángulo, el escultor se convierte en jardinero, en arquitecto de jardines, y trabaja sobre maquetas, que son esculturas con entidad propia para diseñar espacios escultóricos que son jardines, la escultura toma con ello dimensiones urbanísticas. Dice Maderuelo:

“Pero, tal vez el caso más sorprendente haya sido el de pretender para la escultura un género tan pictórico como el del paisaje, y lo es por la extremada dificultad que supone representar con formas finitas, limitadas a los contornos físicos de la obra escultórica, algo que, como el paisaje, huye y escapa a cualquier contención. Esto no hubiera sido posible si la escultura, como hemos indicado anteriormente, no hubiera sabido eludir los límites del contorno”.¹⁶⁷

Que el artista occidental se interese en un momento determinado en la representación del paisaje, tiene que ver con un cambio en el interés, un

¹⁶⁶ IKEDA. D.- HUYGHE. R., *LA NOCHE ANUNCIA LA AURORA*, ED. ÉMECE, BUENOS AIRES, 1985. PÁG. 15.

¹⁶⁷ MADERUELO. J., *LA PÉRDIDA DEL PEDESTAL*, ED. CIRCULO DE BELLAS ARTES, MADRID, 1994. PÁG. 31.

cambio como diría Worringer en la voluntad de arte del escultor occidental contemporáneo. Por otro lado, se agrupan con este cambio en la necesidad de representación, otros factores que ayudan a los artistas en este nuevo momento y son todos estos fenómenos que eluden los contornos, que dejan de aludir al fenómeno de la permanencia.

El paisaje y en general, la naturaleza es motivo de instalaciones en los que elementos naturales (hojas, palos, tierra) son utilizados como recursos temáticos.



Ana Mendieta. *Untitled from the Volcano*. 1979

Para comprender lo que el hombre oriental ha podido traer de su concepción del paisaje, o en lo que ha podido influenciar, hay que darse cuenta de que el hombre oriental dista mucho de Occidente en su concepción vital y todo ello a pesar de que en este último siglo ha habido un acercamiento incuestionable de las dos culturas. El hombre oriental es, ante todo, un ser espiritual por naturaleza, su forma de vida, sus costumbres dicen esto de ellos.

Para el artista chino la obra de arte debe tener unas características importantes, en total son seis, pero la que en estos momentos más importa

es la primera, sin la cual no entran en considerar más la obra; la llaman resonancia espiritual y es la que juzga *la vida* de una obra de arte, lo más importante para un artista chino es la vitalidad de una obra de arte, la vida interior, si vibra o no vibra, sin la cualidad de la resonancia espiritual el artista no juzga más la obra, para él ya no tiene valor.

Cuando el occidental acoge con tanta facilidad una doctrina filosófica tan antitética con su propia mentalidad debe ser porque existe cierta coyuntura cultural que favorece esta asimilación. Como ya se explicó, la concepción clásica del mundo artístico ha sido puesta en entredicho por un cambio de mentalidad; de repente el mundo no es ya ese lugar ordenado y amable que se había imaginado y necesita por tanto para comprenderlo algo nuevo, una concepción nueva del universo. Aparece en ese momento Oriente con su mundo de acontecimientos cíclicos, de discontinuidad, de libre fluir y abre los ojos a su mundo. Se puede asimilar de una manera ingenua o descubrirlo en toda su profundidad, los grandes cambios se producen de manera paulatina, sin forzarlos. Esto ha ocurrido en occidente, desde finales del siglo XIX, fue produciéndose un cambio de mentalidad en los artistas que trajo como resultado manifestaciones en contra del mundo artístico que imperaba; William Blake, por ejemplo, fueron introduciendo cambios, allanaron el terreno a los artistas posteriores.

El Zen enseña que el universo es fugaz, indefinible, mudable, paradójico. Umberto Eco dice al respecto:

“Hay no obstante otras zonas de la vanguardia donde podemos encontrar influencias del Zen más interesantes y exactas, más interesantes porque aquí el Zen no sirve tanto para justificar una actitud ética cuanto para promover estrategias estilísticas; y más exactas, precisamente, porque el reclamo puede ser controlado sobre detalles formales de una corriente o de un artista. Una característica fundamental, tanto del arte como de la no-lógica del Zen, es la repulsa de la simetría. La razón es intuitiva, la simetría representa siempre un módulo de orden, una red trazada sobre la espontaneidad el

efecto de un calculo; y el Zen tiende a dejar crecer los seres y los acontecimientos sin preordenar los resultados.”¹⁶⁸

“la pintura clásica Zen no sólo acepta todos estos supuestos enfatizando la asimetría, sino que valora también el espacio como entidad positiva en sí misma, no como receptáculo de las cosas que en él se destacan, sino como matriz de las mismas; hay en este tratamiento del espacio la presunción de la unidad del universo, una omnivaloración de todas las cosas: hombres, animales y plantas se tratan con estilo impresionista, confundidos con el fondo.”¹⁶⁹

La obra de arte en la concepción antigua occidental, y en palabras de Werner Hoffman, estaba determinada por las relaciones entre el artista y el espectador, sobre la base de unas categorías objetivas que estaban reconocidas. Estas categorías aseguraban a la obra de arte su autoridad:

“La concepción antigua del arte determinaba las relaciones entre el productor y el receptor sobre la base de una categoría objetiva inequívocamente reconocible, llamada obra de arte. De ello se derivan una serie de características que aseguraban a la obra de arte su autoridad. Estas características se correspondían con las tres premisas ya aludidas. Según esto, la obra de arte 1) constituye el resultado de acciones únicas e intencionadas; 2) sólo están autorizados para crearlas “artistas” cualificados por el talento y el oficio. Esto último lleva a 3) la cuestión de la categoría de cada producción artística: esta viene determinada por la capacidad del artista, calculada según medidas objetivas (por ejemplo, la perfección artesanal, o bien un determinado ideal de belleza), o por la obstinación subjetiva del artista, sancionada por el aura de genialidad que le ha sido concedido”.¹⁷⁰

Dice Luis Racionero en el libro “*Oriente y Occidente*”:

“En Oriente, la filosofía no pretende la verdad sino un estado de ánimo, o sea, un cambio en el programa del cerebro, no seguir combinaciones del programa racional como en la filosofía occidental. No es información sino transformación.”¹⁷¹

¹⁶⁸ ECO. U., *OBRA ABIERTA*, ED. ARIEL, BARCELONA, 1984. PÁG. 258.

¹⁶⁹ ECO. U., *OBRA ABIERTA*, ED. ARIEL, BARCELONA, 1984. PÁG. 259.

¹⁷⁰ HOFFMAN. W., *LOS FUNDAMENTOS DEL ARTE MODERNO*, ED. PENÍNSULA, BARCELONA, 1992. PÁG. 422.

¹⁷¹ RACIONERO. L., *ORIENTE Y OCCIDENTE*, ED. ANAGRAMA, BARCELONA, 1993. PÁG. 20.

Lo que anima a estos artistas es quizás la necesidad de llevar el arte a la naturaleza haciendo ver que la propia naturaleza es la obra más maravillosa; les conmueve la fugacidad, no les interesa la permanencia de la obra, y ponen en cuestión el propio objeto del arte. Estas obras serán imagen distorsionada de los jardines Zen y Ch'an que tanto han llamado la atención de los artistas americanos de mediados del siglo XX y desde entonces han tenido influencia directa, ya no sólo en el arte, sino también en las corrientes decorativas de los últimos años en Europa y América del Norte.

8.4. La acción y el movimiento como hecho escultórico

Como ya se expuso con anterioridad, el artista moderno buscó fuentes de inspiración nuevas que le sacasen del mundo racional y científico en el que estaba inmerso; en esta búsqueda el arte oriental tuvo su importancia. Como ejemplo, Jackson Pollock, elabora un arte basado en el gesto y el grafismo del pincel sobre la tela; propuestas semejantes las tenemos en la obra de Hartung o de Mathieu en Francia.

La obra de estos artistas, al contrario a la obra de los artistas orientales, se basa en un principio de automatismo, no de espontaneidad. El conocimiento de los métodos chinos y japoneses de la caligrafía por parte de los artistas occidentales hace suponer que les influyeran, sin embargo, este conocimiento no hubiera dado frutos reales si no fuera porque el artista necesitaba de nuevas vías de expresión y reivindicación de sus ideas. Dentro de este panorama y sin perder de vista estas influencias surge la acción como escultura, el automatismo de los movimientos del artista a la hora de generar la obra crea todo un significado no ya de la obra resultante de los movimientos del artista, sino del movimiento o acción en sí.



Cai Guo Qiang. *The Century with Mushroom Clouds*. 1996.

La acción es el propio pulso que anima al artista y este es comprendido como eje único de la obra; es decir, el movimiento de la mano del artista en la acción de pintar o esculpir es ya lo significativo, la obra lejos de estar en el lienzo se personaliza en la propia acción, y esta acción se convierte en un ritual.

El artista, por el hecho de serlo, tiene relevancia hasta en sus propios movimientos. Es verdad por otro lado que el artista oriental da un valor extraordinario a todos los movimientos de su cuerpo a la hora de hacer actividades como pintar, escribir, la ceremonia del té, etc, convirtiendo cada actividad diaria en un ritual de elevada significación. Estos movimientos rituales determinan que la conexión entre el mundo interior y el exterior estén equilibrados, y por tanto ayudan a que la realización de la actividad esté hecha con orden y armonía.

Jackson Pollock, por lo tanto, conferirá la misma relevancia a la acción que al objeto resultante de la acción en sí. La Action Painting esta englobada en el Process Art, que en el caso de la escultura será una alternativa al minimal y tratará progresivamente de abandonar la previsibilidad de la obra. Por este sendero que rebate al minimal caminarán autores como Richard Serra que lo seguirá durante una etapa de su trayectoria artística.

La escultura no será una actividad encaminada a dar forma a la materia, la forma toma cuerpo por sí misma cuando se realiza una acción aleatoria y, a veces violenta, sobre ella, lo que Richard Serra (San Francisco, 1939), llamó arte-acción y en la que trabajó a partir de 1968. Para este tipo de arte se sucedían los nombres que indican la acción por la que han sido realizadas, como casting (vaciado), stain (mancha), pouring (vertido), dripping (chorreo), splashing (salpicar). El material al ser trabajado de esta manera toma la forma que le corresponde por sus cualidades intrínsecas.

Otros escultores trabajaron sobre el Process Art: Barry Le Va (Long Beach, California, 1941), Lynda Benglis (Lake Charles, Louisiana, 1941), Keith

Sonnier (Mamou, Louisiana, 1941), Bruce Nauman (Fort Wayne, California, 1941).

Este tipo de trabajo entra en contradicción con la obra posterior o anterior a estos autores, ya que en muchos casos era el minimal, el video-arte, la fotografía, el Land art; sin embargo, fue una experiencia que asentó más la pérdida del objeto escultórico como cosa cerrada y ensimismada y abrió la puerta a nuevas investigaciones sobre la forma. El escultor construye, arma, ensambla, fabrica, edifica, además de modelar, tallar y fundir, pero todas estas acciones las hace significativas y rituales porque se hace consciente del papel tan extraordinario que ostenta el pensamiento sobre la acción. Las acciones antes enumeradas no implican ningún esfuerzo creativo en sí mismas; el hecho de establecer que la acción sea el propio objeto trascendente, la obra, implica una determinación positiva acerca del proceso creativo en sí; simplemente por establecer esa ceremonia, la acción aparece como significante.



Búster Simpson. *The Hudson headwaters purge*. 1991.

El arte como plantea A. Coomaraswamy, no está en el lienzo, sino en el corazón, y si es así, la propia predisposición a la creación es ya muy significativa. Como ocurría con el arte tradicional, en el que se establecía un ritual, el Action Art, se hace equivalente al arte tradicional en este propósito.

“El artista debe retirarse a un lugar solitario después de una ceremonia de purificación. Allí celebrará el “oficio séptuple”, que comienza con la invocación a las huestes de los budas y los bodhisattvas, a los que dedica una ofrenda de flores reales o imaginarias. A continuación debe lograr con el pensamiento los cuatro estados de ánimo infinitos: la amistad, la compasión, la simpatía y la imparcialidad. Después meditará sobre el vacío – shunyatà- o la no existencia de todas las cosas, pues se dice que “el fuego de la idea del abismo destruirá para siempre los cinco factores” de la conciencia del ego. Sólo entonces debe el artista invocar a la divinidad deseada mediante la pronunciación de la palabra clave adecuada –bija-, identificándose plenamente con la divinidad que ha de ser representada. Por último, es al pronunciarse el dhyana mantra que describe los atributos de la divinidad cuando esta se hace visible “como un reflejo” o “como un sueño”, siendo esta imagen brillante la que servirá al artista como modelo.”¹⁷²

¹⁷² COOMARASWAMY, A. K., *LA DANZA DE SIVA*, ED. SIRUELA, MADRID, 1996. PÁG. 23-24.

8.5. Pérdida del monopolio cultural de la civilización occidental

Se camina hacia la multiculturalidad:

“Cuando descubrimos que hay varias culturas, en vez de una y, en consecuencia, en el momento en que reconocemos el fin de una especie de monopolio cultural, sea éste ilusorio o real, nos sentimos amenazados con la destrucción de nuestro propio descubrimiento. De repente, resulta posible que existan otros, que nosotros mismos seamos otro entre otros.”¹⁷³

Existe un reconocimiento implícito en el rumbo de arte actual, sobre el fin del monopolio cultural occidental y la aceptación de la propia identidad cultural occidental en aras de la multiculturalidad.

Parece lógico pensar hoy en día que ya no se imagina una historia del arte que no haga referencia a todas las culturas como deudoras unas de otras. Esto es posible en parte porque la cultura occidental no es tan homogénea como en principio pudiera parecer. A esta cuestión han contribuido de forma importante los medios de masas radio, televisión, Internet..., ya que han dado la posibilidad en tiempo real de acercar las diferentes culturas en una única cultura visual.

Parece confirmar esta tendencia exposiciones con vocación universal como las que englobó el Forum de las culturas 2004 en Barcelona.

Imaginar la ciudad de Tokio, de Pekín, con sus arquitecturas tradicionales, son ahora una quimera; estas culturas se han esforzado por parecerse más y más a las culturas occidentales, por adquirir costumbres que no les alcanzan, ya que su identidad es otra, y sin embargo, brindan con su presencia cada vez más cotidiana una forma de hacer por la que se nos remite a nuestra propia identidad cultural tradicional que no dista tanto de la de ellos como

¹⁷³ RICOEUR. P., *HISTORIA Y VERDAD*, ED. ENCUENTRO, MADRID, 1990, (CIT, GUASCH. A. M., *EL ARTE ÚLTIMO DEL SIGLO XX*, PÁG. 559)

en apariencia pueda parecer. Esta es la gran ventaja de la unión de las culturas, la recuperación de la propia identidad.

“Las exigencias del arte contemporáneo no pueden ignorarse en ningún esquema de vida. El arte de hoy es lo que realmente nos pertenece: es reflejo nuestro. Condenándolo nos condenamos nosotros. Decimos que la era presente no posee arte: ¿quién es el responsable de esto?. Es indudablemente una vergüenza que a pesar de todas nuestras rapsodias sobre la antigüedad, prestemos tan poca atención a nuestras propias posibilidades. ¡Batalladores artistas, almas agotadas languideciendo a la sombra del frívolo desdén! En este siglo de egocentrismo, ¿qué inspiración les ofrecemos?”.¹⁷⁴

Artistas como Ju Ming, Wang Keping, Yu Yu Yang, o Cai Guo-Qiang, entre otros, son artífices de esos puntos de unión entre la cultura occidental y la cultura oriental. Además de que recogen tradiciones culturales de sus pueblos de origen, conjugan estas tradiciones con los elementos proporcionados por las nuevas tecnologías, y los modos de la escultura actual; la fusión de ambos elementos da como resultado una escultura de gran trascendencia.

Sin embargo, la multiculturalidad, que implica un necesario respeto y humildad para aceptar lo bueno, lo genial y lo bello de cualquier cultura, debe basar sus interconexiones sobretodo en la prudencia y el conocimiento en profundidad del otro.

¹⁷⁴ RACIONERO, L., *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002. PÁG. 251.

9. BIBLIOGRAFÍA

- o APELLÁNIZ. J. M., *LA ABSTRACCIÓN EN EL ARTE FIGURATIVO DEL PALEOLÍTICO*, ED. UNIVERSIDAD DE DEUSTO, BILBAO, 2001.
- o ASSUNTO, R., *ONTOLOGÍA Y TELEOLOGÍA DEL JARDÍN*, ED. TECNOS, MADRID, 1991.
- o ARGAN, G. C., *EL ARTE MODERNO*, ED. AKAL, MADRID, 1991.
- o ARHEIM, R., *EL PENSAMIENTO VISUAL*, ED. UNIVERSITARIA DE BUENOS AIRES, BUENOS AIRES, 1971.
- o ARRIBA P. DE, *EL PROBLEMA FORMAL EN LA REPRESENTACIÓN ESCULTÓRICA DE LA FIGURA HUMANA EN MOVIMIENTO*, ED. UCM, MADRID, 1992.
- o AUGÈ. M., *LOS NO LUGARES, ESPACIOS DEL ANONIMATO*, ED. GEDISA, MADRID, 1994.
- o BAUDRILLARD. J., *CULTURA Y SIMULACRO*, ED. KAIROS, BARCELONA, 1987.
- o BECKWITH. J., *ARTE PALEOCRISTIANO Y BIZANTINO*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1997.
- o BEDIN. F., *CÓMO RECONOCER EL ARTE CHINO*, ED. EDUNSA, BARCELONA, 1993.
- o BERTHOLET, F.M., *GARDENS OF PLEASURE*, ED. PRESTEL, MUNICH, 2003.
- o BEURDELEY. M., *HISTORIA ILUSTRADA DE LAS FORMAS ARTÍSTICAS*. VOL. 12, ED. ALIANZA, MADRID, 1987.

- o BEURDELEY. M., *L'AMATEUR CHINOIS: DE HAN AU XX E. SIÈCLE*, ED. OFFICE DU LIVRE, FRIBOURG, 1966.
- o BONET. P., *NATURALEZAS: UNA TRAVESÍA POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO*, ED. MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO, BARCELONA, 2000. CAPÍTULO: *ESCULTURA-NATURALEZA* DE JEAN- MARC POINSOT.
- o BORGES. J. L., *HISTORIA DE LA ETERNIDAD*, ED. ALIANZA, MADRID, 1987.
- o BORRÁS. G., *INTRODUCCIÓN GENERAL AL ARTE* , ED. ISTMO, MADRID, 1984.
- o BOURGEOIS, L., *DESTRUCCIÓN DEL PADRE/ RECONSTRUCCIÓN DEL PADRE*, ED. SÍNTESIS, MADRID, 2002.
- o BOZAL. V., *HISTORIA DEL ARTE. ESCULTURA II*, ED. CARROGIO, BARCELONA, 1983.
- o BOZAL. V., *MIMESIS: LAS IMÁGENES Y LAS COSAS*, ED. VISOR, MADRID, 1987.
- o BROCKHAUS. A., *NETSUKE*, ED. BROCKHAUS, LEIPZIG, 1909.
- o BUTTLARD. A. V., *JARDINES DEL CLASICISMO Y EL ROMANTICISMO: EL JARDÍN PAISAJISTA*, ED. NEREA, MADRID, 1993.
- o CALABRESE. O., *LA ERA NEOBARROCA*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1999.
- o CALVO, S. F., *ESCULTURA ESPAÑOLA ACTUAL: UNA GENERACIÓN PARA UN FIN DE SIGLO*, ED. FUNDACIÓN LUGAR C, MADRID, 1992.
- o CANE. P., *MODERN GARDENS: BRITISH & FOREING*, ED. THE STUDIO, LONDON, 1926-27.

- o CARBONETTI. J., *EL TAO DE LA ACUARELA: UN ENFOQUE REVOLUCIONARIO BASADO EN LOS PRINCIPIOS DEL TAO*, ED. GAIA, MADRID, 2000.
- o CENCILLO. L., *CREATIVIDAD, ARTE Y TIEMPO*, ED. SINTAGMA, MADRID, 2000.
- o CERVERA. I., *ARTE Y CULTURA EN CHINA: CONCEPTOS, MATERIALES Y TÉRMINOS DE LA A A LA Z*, ED. SERBAL, BARCELONA, 1997.
 - *EL ARTE CHINO*, ED. GRUPO G, MADRID, 1989.
 - *EL ARTE CHINO (I) Y (II)*, ED. HISTORIA VIVA, MADRID, 2002.
- o CHENG, F., *SHITAO: 1642-1707 LA SAVOUR DE MONDE*, ED. PHEBUS, PARIS, 2002.
 - *VACÍO Y PLENITUD*, ED. SIRUELA, MADRID, 1993.
- o CHILLIDA. S., *ELOGIO DEL HORIZONTE; CONVERSACIONES CON EDUARDO CHILLIDA*, ED. DESTINO, BARCELONA, 2003.
- o CIARLA, R., *GUERREROS DE TERRACOTA*, ED. LIBSA, MADRID, 2006.
- o CIRLOT. J. E., *DICCIONARIO DE SÍMBOLOS*, ED. SIRUELA, MADRID, 1997.
- o CRESPO. G. A., *EL ZEN EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO*, ED. MANDALA, MADRID, 1997.
- o COHN. W., *CHINESE ART*, ED. THE STUDIO, LONDON, 1930.
- o COLLCUTT. M., *JAPÓN: EL IMPERIO DEL SOL NACIENTE*, ED. FOLIO, BARCELONA, 1990.
- o CONFUCIO., *LOS CUATRO LIBROS*, ED. ALFAGUARA, MADRID, 2002.
- o COOMARASWAMY. A, K., *LA DANZA DE SIVA*, ED. SIRUELA, MADRID, 1996.

- ***SOBRE LA DOCTRINA TRADICIONAL DEL ARTE***, ED. DE LA TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, 1983.
- ***LA TRANSFORMACIÓN DE LA NATURALEZA EN EL ARTE***, ED. KAIROS, BARCELONA, 1997.
- ***TEORÍA MEDIEVAL DE LA BELLEZA***, ED. DE LA TRADICIÓN UNÁNIME, BARCELONA, 1987.
- ***EL TIEMPO Y LA ETERNIDAD***, ED. KAÍROS, BARCELONA, 1999.
- o DALAI LAMA., ***EL ARTE DE VIVIR EN EL NUEVO MILENIO***, ED. RANDOM HOUSE MONDADORI-GRIJALBO, 2000.
- o DARGYAY. E, K., ***BARDO-THÖDOL; LIBRO TIBETANO DE LOS MUERTOS***, ED. ARCA DE SABIDURÍA (EDAF), MADRID, 1997.
- o DE BAY. P., ***JARDÍN MANIA***, ED. LEOPOLD BLUME, BARCELONA, 2001.
- o DELAY. N., ***JAPÓN: LA TRADICIÓN DE LA BELLEZA***, ED. EDICIONES B, BARCELONA, GALLIMAR, 2000.
- o DEYDIER, M. C., ***LES BRONZES CHINOIS: LE GUIDE DU CONNAISEUR***, ED. OFFICE DU LIVRE, FRIBOURG, 1990.
- o DORFLES. G., ***ELOGIO DE LA INARMONÍA***, ED. LUMEN, BARCELONA, 1989.
- o DURLIAT. M., ***EL ARTE ROMÁNICO***, ED. AKAL, MADRID, 1992.
- o ECO. U., ***LA ESTRUCTURA AUSENTE***, ED. LUMEN, BARCELONA, 1978.
- ***HISTORIA DE LA BELLEZA***, ED. LUMEN, BARCELONA, 2005.
- ***OBRA ABIERTA***, ED. ARIEL, BARCELONA, 1984.

- o EITEL. J.E., *FENG SHUI, LA CIENCIA DEL PAISAJE SAGRADO EN LA ANTIGUA CHINA*, ED. OBELISCO, BARCELONA, 1993.
- o ELIADE. M., *EL MITO DEL ETERNO RETORNO*, ED. ALIANZA, MADRID, 1989.
 - *LO SAGRADO Y LO PROFANO*, ED. PAIDÓS, BARCELONA, 1998.
- o ENGEL. D.H., *JAPANESE GARDENS FOR TODAY*, ED. CHARLES E TUTTLE COMPANY, JAPAN, 1982.
- o FENOLLOSA. E Y POUND. E., *EL CARÁCTER DE LA ESCRITURA CHINA COMO MEDIO POETICO*, ED. VISOR, MADRID, 1977.
- o FOCILLON. H., *LA ESCULTURA ROMÁNICA*, ED. AKAL, MADRID, 1987.
- o FOSSATI. G., *CHINA*, ED. MONDADORI-GRUPO LIBRO, MADRID, 1992.
- o FREEDBERG. D., *EL PODER DE LAS IMÁGENES*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1992.
- o FUMIO. M., *HANIWA: THE CLAY SCULPTURE OF PROTO-HISTORIC JAPAN*, ED. CHARLES TUTTLE CO., TOKIO, 1961.
- o GARCÍA GUATAS. M., *PAISAJE, TRADICIÓN Y MEMORIA*, CAPÍTULO DE EL PAISAJE (ACTAS DEL II CURSO), ED. DIPUTACIÓN PROVINCIAL, HUESCA, 1996
- o GARCÍA-ORMAECHEA. C., *LAS CLAVES DEL ARTE ORIENTAL*, ED. ARÍN, BARCELONA, 1988.
 - *HISTORIA DEL ARTE ORIENTAL*, ED. PLANETA, BARCELONA, 1995.
- o GIACOMETTI. A., *ESCRITOS*, ED. SÍNTESIS, MADRID, 2001.

- o GIACOMETTI. A. & JELLOUN, T. B., *ALBERTO GIACOMETTI & TAHAR BEN JELLOUN*, Ed. FLOHIC, PARÍS, 1991.
- o GIEDION. S., *EL PRESENTE ETERNO: LOS COMIENZOS DEL ARTE*, Ed. ALIANZA FORMA, MADRID, 1981.
- o GILSON., *LA PHILOSOPHIE AU MOYEN AGE*, PARÍS, 1922.
- o GOEPPER. R., *LA ANTIGUA CHINA. HISTORIA Y CULTURA DEL IMPERIO DEL CENTRO*, Ed. PLAZA & JANES, BARCELONA, 1988.
- o GOLDSTEIN. E. B., *SENSACIÓN Y PERCEPCIÓN*, Ed. DEBATE, MADRID, 1988.
- o GOMBRICH. E. H., *ARTE E ILUSIÓN*, Ed. GUSTAVO GILI, BARCELONA, 1979.
 - *HISTORIA DEL ARTE*, Ed. ALIANZA FORMA, MADRID, 1990.
 - *EL SENTIDO DEL ORDEN*, Ed. GUSTAVO GILI, BARCELONA, 1980.
 - *MEDITACIONES SOBRE UN CABALLO DE JUGUETE*, Ed. DEBATE, MADRID, 1998.
 - *LA PREFERENCIA POR LO PRIMITIVO*, Ed. DEBATE, CHINA, 2003.
- o GROUSSET. R., *HISTORIA DEL ARTE Y DE LA CIVILIZACIÓN CHINA*, Ed. NOGUER, BARCELONA, 1961.
- o GUASCH. A. M., *EL ARTE ÚLTIMO DEL SIGLO XX. DEL POSMINIMALISMO A LO MULTICULTURAL*, Ed. ALIANZA FORMA, MADRID, 2000.
- o GUTIÉRREZ, G. F., *JAPÓN Y OCCIDENTE: INFLUENCIAS RECÍPROCAS EN EL ARTE*, Ed. GUADALQUIVIR, SEVILLA, 1990.

- *EL ZEN Y EL ARTE JAPONES*, ED. GUADALQUIVIR, SEVILLA, 1998.
- o HÁJEK, L., *EL ARTE CHINO*, ED. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO, BUENOS AIRES, 1966.
- o HAUSER. A., *HISTORIA SOCIAL DE LA LITERATURA Y DEL ARTE*, ED. GUADARRAMA, MADRID, 1969.
- o HERNANDO. J., *VISIONES DE LA NATURALEZA: EL ARTE Y LA SENSIBILIDAD ECOLÓGICA*, CAPÍTULO DEL LIBRO: TENDENCIAS DEL ARTE, ARTE DE TENDENCIAS A PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI, ED. CÁTEDRA, MADRID, 2004.
- o HERRIGEL. E., *ZEN EN EL ARTE DEL TIRO CON ARCO*, ED. KIER, BUENOS AIRES, 2003.
- o HIBBARD. H., *THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART*, ED. HARRISON HOUSE, NEW YORK, 1984.
- o HOFFMANN. W., *LOS FUNDAMENTOS DEL ARTE MODERNO*, ED. PENÍNSULA, BARCELONA, 1992.
- o HUYGHE. R. – IKEDA. D., *LA NOCHE ANUNCIA LA AURORA*, ED. EMECE, BUENOS AIRES, 1985.
- o IKEDA. D., *BUDISMO, PRIMER MILENIO*, ED. TAURUS, MADRID, 1988.
- o IMPELLUSO. L., *LA NATURALEZA Y SUS SÍMBOLOS: PLANTAS, FLORES Y ANIMALES*, ED. ELECTA, BARCELONA, 2003.
- o IZUMI. S., *PACKAGE DESIGN IN JAPAN*, ED. TASCHEN, WEST GERMANY, 1989.
- o KANDINSKY. W., *DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE*, ED. LABOR, BARCELONA, 1983.

- o KIDDER. J., *EL ARTE DEL JAPÓN*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1985.
- o KIDDER. J., *JAPÓN: NAISSAMENT D'UN ART*, ED. OFFICE DU LIVRE, FRIBOURG, 1965.
- o KIM. S., *EL ARTE DE EXTREMO ORIENTE*, ED. ANAYA, MADRID, 1993.
- o KITaura. Y., *HISTORIA DEL ARTE DE CHINA*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 1991.
 - *LA PLENITUD DEL VACÍO: ENSAYOS SOBRE EL AIKIDO Y OTROS ASPECTOS DE LA CULTURA JAPONESA*, ED. COMPAÑÍA LITERARIA, MADRID, 1999.
- o KRAUSS. R. E., *LA ORIGINALIDAD DE LA VANGUARDIA Y OTROS MITOS MODERNOS*, ED. ALIANZA, MADRID, 1996.
 - *PASAJES DE LA ESCULTURA MODERNA*, ED. AKAL, MADRID, 2002.
- o KUSAMA. Y., *YAYOI KUSAMA*, ED. LES PRESSES DU REEL, DIJON, 2001.
- o LAO TZE., *TAO TE KING*, ED. RICARDO AGUILERA, MADRID, 1980.
 - *TAO TE KING: LIBRO DEL CURSO Y DE LA VIRTUD*, ED. SIRUELA, MADRID, 1998.
- o LUQUET. G. H., *L'ART PRIMITIF*, ED. GASTON DOIN, PARÍS, 1930.
- o MADERUELO. J., *LA PÉRDIDA DEL PEDESTAL*, ED. CIRCULO DE BELLAS ARTES, MADRID, 1994.
 - *EL ESPACIO RAPTADO*, ED. MONDADORI, MADRID, 1990.
- o MAILLARD. C., *LA RAZÓN ESTÉTICA*, ED. LAERTES, BARCELONA, 1998.
 - *LA SABIDURÍA COMO ESTÉTICA: CONFUCIANISMO, TAOÍSMO Y BUDISMO*, ED. AKAL, MADRID, 1995.

- o MANICHE. L., *EL ARTE EGIPCIO*, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 2001.
- o MASPERO. H., *EL TAOÍSMO Y LAS RELIGIONES CHINAS*, ED. TROTTA, MADRID, 1999.
- o MICHAILOVSKY. K., *EL ARTE DEL ANTIGUO EGIPTO*, ED. AKAL, MADRID, 1991.
- o MING. W., *ESTA REVOLUCIÓN NO TIENE ROSTRO*, ED. ACUARELA, MADRID, 2002.
- o MONTENEGRO. A., *HISTORIA DE LA CHINA ANTIGUA*, ED. ISTMO, MADRID, 1974.
- o MOURE. G., *RICHARD LONG: SPANISH STONES*, ED. POLÍGRAFA, BARCELONA, 1999.
- o NEGUERUELA. I., *LA ESCULTURA IBÉRICA*, ED. HISTORIA 16, MADRID, 1992.
- o NOGUCHI. I., *ESSAYS AND CONVERSATIONS*, ED. HARRY N. ABRAMS, NEW YORK, 1994.
- o OCAMPO. E., *EL INFINITO EN UNA HOJA DE PAPEL*, ED. ICARIA, BARCELONA, 1989.
- o ONIANS. J., *ARTE Y PENSAMIENTO EN LA ÉPOCA HELENÍSTICA*, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 1996.
- o ORTEGA Y GASSET. J., *LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE*, ED. ALIANZA, MADRID, 1993.
- o PAZ. O., *CHUANG-TZU*, ED. SIRUELA, MADRID, 1997.
 - *LOS HIJOS DEL LIMO*, ED. SEIX BARRAL, BARCELONA, 1989.
- o PISCHEL. G., *BREVE HISTORIA DEL ARTE CHINO*, ED. LABOR, BARCELONA, 1967.

- o RACIONERO. L., *ORIENTE Y OCCIDENTE*, ED. ANAGRAMA, BARCELONA, 1993.
 - *TEXTOS DE ESTÉTICA TAOÍSTA*, ED. ALIANZA, MADRID, 2002.
- o RAQUEJO. T., *LAND ART*, ED. NEREA, SAN SEBASTIÁN, 1998.
- o RICOEUR. P., *HISTORIA Y VERDAD*, ED. ENCUENTRO, MADRID, 1990.
- o RIPA. C., *ICONOLOGÍA*, ED. AKAL, MADRID, 1987.
- o RIPIO PERELLÓ. E., *ORÍGENES Y SIGNIFICADO DEL ARTE PALEOLÍTICO*, ED. SILEX, MADRID, 1986.
- o RODIN. A., *RODIN*, ED. ARTED, PARÍS, 1986.
- o ROGER RIVIERE. J., *EL ARTE DE LA CHINA*, ED. ESPASA-CALPE, MADRID, 1966.
- o ROWLEY. G., *PRINCIPIOS DE LA PINTURA CHINA*, ED. ALIANZA, MADRID, 1981.
- o SAGER. P., *NUEVAS FORMAS DE REALISMO*, ED. ALIANZA, MADRID, 1986.
- o SCARPARI. M., *ANTIGUA CHINA: LA CIVILIZACIÓN CHINA DESDE SUS ORIGENES HASTA LA DINASTÍA TANG*, ED. FOLIO, BARCELONA, 2000.
- o SCHEIDEGGER, E., *HUELLAS DE UNA AMISTAD*, ED. MAEGHT PARÍS-BARCELONA, SUIZA, 1990.
- o SCHOPENHAUER. A., *LECCIONES SOBRE METAFÍSICA DE LO BELLO*, ED. UNIVERSIDAD DE VALENCIA, VALENCIA, 2004.
- o SCOTH. H., *THE GOLDEN AGE OF CHINESE ART: THE LIVELY T'ANG DYNASTY*, ED. TUTTLE, VERMONT(RUTHLAND), 1967.
- o SECHELLES. H. DE., *TEORÍA DE LA AMBICIÓN*, ED. SIRUELA, MADRID, 2005.

- o SHIKIBU. M., *LA NOVELA DE GENJI. ESPLENDOR*, ED. DESTINO, BARCELONA, 2005.
- o SHIMIZU. C., *EL ARTE CHINO*, ED. PAIDÓS, BARCELONA, 1987.
 - *EL ARTE JAPONÉS*, ED. PAIDÓS, BARCELONA, 1986.
 - *LAS LAQUES DU JAPÓN: URUSHI*, ED. FLAMMARION, PARÍS, 1988.
- o STANGOS. N., *CONCEPTOS DE ARTE MODERNO*, ED. ALIANZA FORMA, MADRID, 1986.
- o STANLEY-BAKER. J., *ARTE JAPONÉS*, ED. DESTINO, BARCELONA, 2000.
- o SHECKEL. D., *ARTE BUDISTA*, ED. PRAXIS, SEIX BARRAL, BARCELONA, 1964.
- o STEINER. G., *NOSTALGIA DEL ABSOLUTO*, ED. SIRUELA, MADRID, 2001.
- o STEWART. D., *ARTES Y OFICIOS DEL ANTIGUO JAPÓN*, ED. AGUILAR, MADRID, 1874.
- o SULLIVAN. M., *ARTE CHINO Y JAPONÉS*, ED. GROLIER, NEW YORK, 1973.
- o SUREDA. J., *HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE*, ED. PLANETA, BARCELONA, 1991.
- o SUZUKI. D. T., Y FROMM. E., *BUDISMO, ZEN Y PSICOANÁLISIS*, ED. FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO, 1981.
- o SVANASCINI. O., *BREVE HISTORIA DEL ARTE ORIENTAL (I) Y (II)*, ED. CLARIDAD, BUENOS AIRES, 1989.
- o SVANASCINI. O., *LA PINTURA ZEN Y OTROS ENSAYOS SOBRE ARTE JAPONÉS*, ED. KIER, BUENOS AIRES, 1979.
- o TAMBURELLO. A., *JAPÓN*, ED. MONDADORI-GRUPO LIBRO, MADRID, 1990

- o TANIZAKI. J., *ELOGIO DE LA SOMBRA*, ED. SIRUELA, MADRID, 1995.
- o TATARKIEWICZ. W., *HISTORIA DE SEIS IDEAS*, ED. TECNOS, MADRID, 1988.
- o TAPIES. A., *EL VALOR DEL ARTE*, ED. AVE DEL PARAÍSO, MADRID, 2001.
- o TERRY, S.C., *MASTERWORKS OF JAPANESE ART*, ED. S.N, TOKIO, 1960.
- o TIBERGHIE. G. A., *NATURE, ART, PAISAJE*, ED. ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DU PAYSAGE, PARÍS, 2001.
- o TREGEAR. M., *EL ARTE CHINO*, ED. DESTINO, BARCELONA, 1991.
 - *TESOROS ARTÍSTICOS EN CHINA*, ED. ANAYA, MADRID, 1993.
- o VASARI, G., (SELECCIÓN Y EDICIÓN ANA ÁVILA), *LAS VIDAS*, ED. CÁTEDRA, MADRID, 2005.
- o WALPOLE, H., *EL ARTE DE LOS JARDINES MODERNOS*, ED. SIRUELA, MADRID, 2005.
- o WATTS. A., *TAOÍSMO: EL CAMINO MÁS ALLÁ DEL ESFUERZO*, ED. KAIRÓS, BARCELONA, 1999.
- o WATSON. W., *L'ART DE LA CHINE*, ED. CITADELLES & MAZENOD, PARÍS, 1997.
- o WATSON. W., *THE ARTS OF CHINA*, ED. YALE UNIVERSITY PRESS, LONDON (NEW HAVEN), 2000.
- o WILLIS. B., *THE TAO OF ART: THE INNER MEANING OF CHINESE ART AND PHILOSOPHY*, ED. CENTURY, LONDON, 1987.
- o WILHELM. R., *I' CHING*, ED. EDHASA., BARCELONA, 2003.
- o WILLETS, W., *ORIGINI DE'LL ARTE CINESE: DALLA CERÁMICA NEOLÍTICA ALL'ARCHITETTURA MODERNA*, ED. SILVANA, MILANO, 1985.

- o WILLETS, W., *CHINESE ART*, ED. PENGUIN, HARMONDSWORTH, 1958.
- o WILKINSON. R., *MAGIA Y SÍMBOLO EN EL ARTE EGIPCIO*, ED. ALIANZA, MADRID, 2003.
- o WÖLFFLIN. H., *CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA HISTORIA DEL ARTE*, ED. ESPASA-CALPE, MADRID, 1999.
- o WORRINGER. W., *ABSTRACCIÓN Y NATURALEZA*, ED. FONDO DE CULTURA ECONOMICA, MÉXICO, 1953.
- o YARZA LUACES, J., *FORMAS ARTÍSTICAS DE LO IMAGINARIO*, ED. ANTHROPOS, BARCELONA, 1987.
- o YONEMURA. A., *ARTE EN CONTEXTO, ESTÉTICA, AMBIENTE Y FUNCIÓN EN LAS ARTES DE JAPÓN*, ED. BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO, WASHINGTON, 1995.
- o YUTANG. L., *TEORÍA CHINA DEL ARTE*, ED. SUDAMERICANA, BUENOS AIRES, 1968.
- o VV.AA., *ART IN JAPAN TODAY*, ED. JAPAN FOUNDATION, TOKYO, 1974.
- o VV.AA., *ARTE EFÍMERO Y ESPACIO ESTÉTICO*, ED. ANTHROPOS, BARCELONA, 1988.
- o VV.AA., *EL ÁRBOL DE LA VIDA: LA NATURALEZA EN EL ARTE Y LAS TRADICIONES DE LA INDIA*, ED. KAIRÓS, BARCELONA, 2001.
- o VV.AA., *¿QUÉ ES LA ESCULTURA MODERNA?, DEL OBJETO A LA ARQUITECTURA*, ED. FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA, MADRID, 2003.
- o VV.AA., *VISIONES DEL PAISAJE* (ACTAS DEL CONGRESO), ED. UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA, CÓRDOBA, 1999.
- o VV.AA., *EL PAISAJE* (ACTAS DEL CONGRESO), ED. LA VAL DE ONSERA, HUESCA, 1997.

- o VV.AA., *EL SIGLO XX; ENTRE LA MUERTE DEL ARTE Y EL ARTE MODERNO*, ED. ISTMO, MADRID, 1982.
- o VV.AA., *MITOLOGÍA ORIENTAL ILUSTRADA*, ED. VERGARA, MADRID, 1962.
- o VV.AA., *ARTE Y NATURALEZA: MONTENMEDIO ARTE CONTEMPORÁNEO*, ED. FUNDACIÓN NMAC, VEJER DE LA FRONTERA, 2001.
- o VV.AA., *SUMMA ARTIS: HISTORIA GENERAL DEL ARTE*, VOL 20: *EL ARTE DE CHINA*, DIR. JOSÉ PIJOÁN, ED. ESPASA -CALPE, MADRID, 2000.
- o VV.AA., *SUMMA ARTIS: HISTORIA GENERAL DEL ARTE*, VOL. 21: *EL ARTE DEL JAPÓN*, DIR. JOSÉ PIJOÁN, ED. ESPASA - CALPE, MADRID, 1977.
- o VV.AA., *FICHAS DE ARTE MEDIEVAL*, ED. HISTORIA 16, MADRID, 1992.
- o VV.AA., (DAISY LION-GOLDSCHMIDT, JEAN-CLAUDE MOUREAU-GOBARD), *ARTS DE LA CHINE*. VOL.1, ED. OFFICE DU LIVRE, FRIBOURG, 1960.
- o VV.AA., (WILLIAM WATSON & R. SOAME JENYNS), *ARTS DE LA CHINE*. VOL. 2, ED. OFFICE DU LIVRE, FRIBOURG, 1963.
- o VV.AA., (EDITED BY WU HUNG), *CHINESE ART AT THE CROSSROADS: BETWEEN PAST AND FUTURE, BETWEEN EAST AND WEST*, ED. NEW ART MEDIA IN COLLABORATION WITH THE INSTITUTE OF INTERNATIONAL VISUAL ARTS, WANCHAI (HONG KONG), 2001.
- o VV.AA., *SÍMBOLOS ESTÉTICOS*. CAP: *ARTE ORIENTAL. SÍMBOLO Y TRADICIÓN*, DE ANTÓN PACHECO. J. A., ED. UNIVERSIDAD DE SEVILLA, SEVILLA, 2001.

- o VV.AA., *FFOUNDATIONS OF CHINESE ART FROM NEOLITHIC POTTERY TO MODERN ARCHITECTURE*, ED. THAMES & HUDSON, LONDON, 1965.
- o VV.AA., *MASTERWORKS OF JAPANESE ART*, COMPILED AND EDITED BY CHARLES S. TERRY, TOKYO, 1960.
- o VV.AA., *MOMOYAMA: LA EDAD DE ORO DEL ARTE JAPONÉS: 1573-1615*. EXPOSICIÓN PALACIO DE VELÁZQUEZ, PARQUE DEL RETIRO (MADRID), 22 DE NOVIEMBRE 1994 - 19 DE FEBRERO 1995. MADRID, MINISTERIO DE CULTURA, DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, 1994.
- o VV.AA., *GUERREROS DE XI'AN: TESOROS DE LAS DINASTÍAS QIN Y HAN*, ED. LUNWERG, FORUM BARCELONA 2004, BARCELONA, 2004.
- o VV.AA., *TESOROS DEL ARTE JAPONÉS: PERIODO EDO (1615-1868)*: COLECCIÓN FUJI, TOKYO. EXPOSICIÓN 23 SEPTIEMBRE 1994-22 ENERO 1995, FUNDACIÓN JUAN MARCH. MADRID, 1994.
- o VV.AA., *LA COLECCIÓN PALACIO: ARTE JAPONÉS EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO*. BILBAO, MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO, 1998.
- o VV.AA., *ARTE NAMBAN: INFLUENCIA ESPAÑOLA Y PORTUGUESA EN EL ARTE JAPONÉS: SIGLOS XVI Y XVII*. EXPOSICIÓN EN EL MUSEO DEL PRADO, MADRID, FEBRERO-MARZO 1981. MADRID: DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.
- o VV.AA., *ARTES TRADICIONALES JAPONESAS*. SALAS DE LA DIRECCIÓN GENERAL DE PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL, ABRIL-MAYO, 1975.
- o VV.AA., *LE JAPON: SCULPTURE MODERNE, 1935-1955*. CAISSE D'ÉPARGNE DES PAYS DE L'ADOUR, 1997. CATÁLOGO PUBLICADO CON MOTIVO DE LA EXPOSICIÓN HOMÓNIMA PRESENTADA EN EL MARCO DE MONT-DE-MARSAN

SCULPTURES '96 ENTRE EL 24 DE MAYO Y EL 15 DE SEPTIEMBRE DE 1997 EN EL MUSÉE DESPIAU-WLÉRIC.

- o VV.AA., *LOS BRONCES ROMANOS EN ESPAÑA*. EXPOSICIÓN, MAYO-JULIO 1990, PALACIO DE VELAZQUEZ, PARQUE DEL RETIRO. MADRID. MINISTERIO DE CULTURA DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y ARCHIVOS, CENTRO NACIONAL DE EXPOSICIONES.
- o VV.AA., *ESCULTURAS DE LAS ISLAS CÍCLADAS*. MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, 1999.
- o VV.AA., *GIACOMETTI, CATÁLOGO*, FUNDACIÓN CAIXA CATALUÑA, BARCELONA, 2000.